آراء فى الأدب والنقد

تأليف

دكتور عبد الحميد القط

الطبعة الأولى

١٩٩٣

دار المعارف

رقم الإيداع	١٩٩٣/٣٦٧٣
الترقيم الدولي	ISBN 977-02-4046-X

١٠/٩٢/٣
طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

مقدّمة

هذا الكتاب مجموعة من الأبحاث لم تنشر من قبل فيما عدا بحثين الأول «ابن طباطبا العلوى وجهوده النقديّة» والثانى «رد على يوسف إدريس» حيث نشر الأول بمجلة الثقافة ١٩٨٢ ، ونشر الثانى بمجلة صباح الخير القاهرية ١٩٨١ ، وهو يتضمن دراسات فى الشعر الحديث ، والنقد القديم والرواية، والقصّة القصيرة ، وهذه الدراسات تمثل مشاركة فى تفسير بعض جوانب من تراثنا النقدى القديم، وعرضا لأعمال بعض الكتاب المرموقين فى القصّة القصيرة من الرواد أمثال بعض كتاب المدرسة الحديثة فى القصّة القصيرة . كما تأتى الدراسات فى الرواية معبرة عن محاولة مخلصة لإعادة النظر فى بعض روايات لكتاب مشهورين مثل رواية «الجبل» لفتحى غانم ، ورواية «العيب» ليوسف إدريس فى محاولة لوضع تلك الروايات وضعها الصحيح وتفسيرها تفسيرًا لا يعتمد على المضمون المسمى بالتقدمى وحده ، وإنما يتناول بناءها الفنى ، وتفاعله مع ذلك المضمون . مع الحرص على بيان أهميّة تلك الأعمال .

وتأتى الدراسة الأخيرة عن شعر الدكتور عبد القادر القط ، وهى دراسة تتوخى عرض مضمون هذا الشعر وبنائه ، والكشف عن قيمة الفنيّة ، وعن أصالته ، وقد اكتفت الدراسة فضلا عن ذلك بموضوعين المرأة فى شعره ، والواقع والمثال وما يعكسانه من قيم فنية على ذلك الشعر .

ولما كنت أؤمن بقيمة التراث العربى القديم ، ومجاله ، فإنى قد تعرضت لقضايا هامّة من ذلك التراث، مثل مفهوم الشاعرية ، كما يمثله أنصار أبى تمام والبحترى ، كما عرضت لتصور ابن طباطبا العلوى لفن الشعر ، ولجهوده فى النقد ، وأيضا تناولت مفهوم الصنعة عند أبى هلال العسكرى ، وأخيرا فى مجال النقد القديم تعرضت لموضوع كثر الجدل حوله وهو موضوع بناء القصيدة العربيّة القديمة ، محاولا أن أبلور وجهة نظر جديدة حوله .

وأرجو أن أكون قد وفقت فيما قصدت إليه . من هذه الدراسات وأن يكون فيها نفع للقارئ والله ولى التوفيق .

دكتور عبد الحميد القط

مفهوم الشاعرية بين أنصار
أبى تمام والبحترى

الدّارس للخلاف بين أنصار أبى تمام والبحترى يلاحظ شيئًا غريبًا، وهو أن الحديث عند كلا الطرفين قد انصرف إلى الحديث عن جودة الشعر ، وهل هى فى ألفاظه أم فى معانيه ، فأنصار البحترى يعتبرون الشعر صياغة ، ولا يمكن أن يقوم على المعنى وحده ، وأنصار أبى تمام يركزون على المعانى ، وبخاصّة الدقيق والبارع منها دون إهمال لدور الألفاظ ، ويتضح هذا مثلا من أن الصولى المتحمس لأبى تمام يرى أن شعر البحترى مستو ، وأن شعر أبى تمام متفاوت . دون أن يسقط هذا من شاعريّة أبى تمام فى نظره أو يقلل منها .

ويتحدثان عن العوامل التى تقوم عليها شاعرتيهما ، وأول تلك العوامل استقلال الشاعر بشخصيته ، وعدم أخذه من غيره ، أو التلمذة له ، فالآخذ دائما أقل من المأخوذ منه ، لأن مخترع المعنى ، له الفضل دائما ، وهو فضل السبق . وكان هذا الموضوع هو أول ما أثاره أصحاب أبى تمام فى تفضيل صاحبهم على البحترى . وأول موضوع يورده الآمدى فى معرض نقله لاحتجاج الخصمين : أنصار أبى تمام وأنصار البحترى . قال أنصار أبى تمام : «كيف يجوز لقائل أن يقول : إنّ البحترى أشعر من أبى تمام ، وعن أبى تمام أخذ ، وعلى حذوه احتذى ، ومن معانيه استقى ؟ وباراه حتى قيل : الطائى ، والطائى الأصغر»[1] .

وقد فهم الآمدى – أو أنصار البحترى الذين أورد الآمدى دفاعهم عن البحترى أن المقصود تلمذة البحترى لأبى تمام ، وهذا ما فهمه أنصار البحترى. فاصبح همهم منصرفا إلى إنكار هذه التلمذة ، وأخذوا يؤكدون أن شاعرهم التقى بأبى تمام ، وقد صار من النضج والشاعرية بالقدر الذى لا يجعله فى حاجة إلى التلمذة عليه .

---

(١) الآمدى . الموازنة. تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد طبعه ٣ ، مطبعة السعادة . القاهرة ١٩٥٩ ص ١٢ .

بل نفوا تلك التلمذة نفيا قاطعا، وبينوا أنه ما صحبه ولا تلمذ له ولا روى ذلك أحد عنه، بل إن البحترى نفسه لم يكن فى حاجة إلى تلك التمذة . وإنه حين التقى به عند أبى سعيد محمد بن يوسف الثغرى كان شاعرا مكتمل الشاعريّة وشاهد ذلك قصيدته :

أفـــاق صَبٌّ من هـــوى فأفيقا أم خان عهدا. أم أطاع شفيقا[1].

وقد أعجب أبو تمام بالقصيدة وقرظها ، وهى قصيدة «من عين شعره وفاخر كلامه، وهو (أى البحترى) لا يعرف أبا تمام إلا أن يكون بالخبر ، يستغنى عن أن يصحبه أو يتلمذ له أولغيره»[2].

ثم يذكر الآمدى رواية أخرى عن لقاء أبى تمام والبحترى عند أبى سعيد ، ويذكر قصيدة أخرى غير القصيدة التى ذكرنا مطلعها من قبل وهى قول البحترى :

فيم ابتدار كما الملام ولوعا أبكيْتُ إلا دِمْنَةً وَرِبُوعـا

ثم يذكر ثناء أبى تمام على القصيدة[3].

وهنا يبادر أنصار أبى تمام بأن تلك التلمذة ليس من الضرورى أن تكون تلمذة مباشرة ، وإنما هى تلمذة غير مباشرة ، أى تلمذة على الشعر لا الشاعر . فقالوا : «إلا أنه – مع هذا – لا ينكر أن يكون قد استعار بعض معانى أبى تمام لقرب البلدين ، وكثرة ما كان يطرق سمع البحترى من شعر أبى تمام فيعلق شيئا من معانيه ، معتمدا للأخذ أو غير معتمد»[4].

ويتساءل الباحث عن سر حرص أنصار البحترى على الدفاع عن تلمذة صاحبهم ، وعن سر استمساك أنصار أبى تمام بأستاذية شاعرهم . والإجابة فى غاية اليسر بالنسبة للفريقين إذ الأستاذ لابد أن يكون أفضل من التلميذ ، هذا على الأقل من وجهة نظر أنصار أبى تمام .

ولكن أنصار البحترى ما كانوا ليتركوا هذا الأمر دون حسم لصالح شاعرهم، ولذا رأوا أن يتركوا التنصل من تهمة التلمذة التى تؤخذ حجّة على نقص شاعرية شاعرهم . فانطلقوا يدللون على أنه ليس من الضرورى أن يكون الأستاذ أفضل من التلميذ وهى نظرة

(١) الموازنة ص ١٢ ، ١٣

(٢) ، (٣) ، (٤) نفسه ص ١٣ .

صائبة ، من خلال التراث الشعرى العربى ، فكثير كان تلميذا لجميل ، ولكنه – مع أخذه من جميل، وتلمذته له ، وأخذه من معانيه، أشعر منه[١].

ولكننا لا نجد ربطا بين الموهبة أو الشاعريّة ، وبين تقدم الشاعر ، فإذا كان الأستاذ أكثر موهبة فسيكون أشعر من تلميذه ، وإذا كان الأمر بالنقيض كان التلميذ أشعر ، لأن العبرة بالموهبة لا بالتقدم فى السن ، وقد كان أبو تمام أكبر سنا من البحترى .

وهكذا يصبح مبدأ الأستاذية لا ينهض ، ولا يكفى ليجعل من أبى تمام أشعر من البحترى . وهكذا أخذ أنصار أبى تمام يبحثون عن مبدأ آخر ، يفضلون شاعرهم على أساسه . وهذه المرّة يزعمون أنهم يأخذونه من تفضيل البحترى لأبى تمام على نفسه حيث قالوا إنه سئل عن نفسه وعن أبى تمام فقال «جيده خير من جيدى ، ورديئى خير من رديئه»[٢] ، فهم يرون أن هذا اعتراف من البحترى بأن جيد أبى تمام خير من جيده[٣].

وهكذا يحاول أنصار أبى تمام أن يخرجوا البحترى من حيز الجيد من الشعر ، إلى حيّز الردىء . فالمفاضلة لا تكون بين الردىء والردىء ، وإنما تكون بين الجيد والجيد ، فإذا خسر الشاعر المفاضلة فى نطاق الجيد، فقد سقط كشاعر ، لأنّه إذا ثبت أن الردىء عند أبى تمام أضعف من الردىء عند البحترى ، فلا فضل للبحترى إذن ، وإنما الفضل لأبى تمام الذى يتميز شعره بالجودة ، أو بعبارة أخرى شعره أفضل من شعر البحترى فى مجال الجودة .

وقد حاول أنصار البحترى أن يفسروا العبارة التى تنسب إلى شاعرهم وهى قوله : «جيده خير من جيدى، ورديئى خير من رديئه» لصالح أبى البحترى ، فاستخدموا مصطلحا خاصّا وهو مصطلح «الاستواء» وخلاصة هذا المصطلح ، أن الشعر عند أى شاعر لا ينبغى أن يكون الفرق بين الجيد والردىء منه فرقا كبيرًا . بل ينبغى أن يكون الجيد والردىء متقاربين ، لأن هذا يعنى استواء شعْر الشاعر ، فلا يرتفع بشعره ارتفاعا كبيرا ثم ينحط به انحطاطا قبيحا . ولنعرض لقول أنصار البحترى ليتضح لنا هذا «وأمّا قول البحترى «جيده خير من جيدى ، ورديئى خير من رديئه ..» فهذا الخبر – إن كان صحيحا – فهو للبحترى ، لا عليه ، لأن قوله هذا يدل على أن شعر أبى تمام شديد الاختلاف ،

---

(١) المرجع نفسه ص ١٤ ، ١٥ ،
(٢) المرجع نفسه ص ١٥ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٢ .

وشِعْرَه شديد الاستواء ، والمستوى الشعر أولى بالتقدمة من المختلف الشعر، وقد اجتمعنا – نحن وأنتم – على أن أبا تمام يعلو علوًّا حسنا وينحط انحطاطا قبيحا ، وأن البحترى يعلو بتوسط ، ولا يسقط ، ومن لا يسقط ولا يسفسف أفضل ممن يسقط ويسفسف»[(١)].

ولكننا نلاحظ أن هذا المبدأ ليس فى صالح البحترى لأنه يسقط شاعريته ، أو على الأقل يجعله فى مرتبة أقل من مرتبة أبى تمام الذى ينفرد بالتحليق إلى مستوى لا يبلغه البحترى .

ولكن أنصار البحترى لا يتوقفون عند حد وصفهم لشعره بالاستواء بل يذهبون إلى إنكار الخبر جملة ، فيذكرون أن البحترى كان «... عند نفسه أشعر من أبى تمام ، ومن سائر الشعراء المحدثين»[(٢)] ويذكرون أن البحترى سئل عن نفسه ، وعن أبى تمام فقال : «هو أغوص على المعانى (منى) وأنا أقوم بعمود الشعر منه»[(٣)].

وهكذا يكونون قد انتقلوا إلى مستوى آخر من تفضيل شاعرهم ، فشاعرهم – يدرك – كما يقولون – أنه أشعر من جميع الشعراء المحدثين ، ثم هو لا يمكن أن يفضل أبا تمام على نفسه . ولكنه يحدد وضعه بالنسبة لأبى تمام ، فأبو تمام أغوص على المعانى ، وهو أقوم بعمود الشعر . وهكذا يتضح مذهب كلا الشاعرين وسوف نعود إلى هذا المسألة فى حينها .

ومن عوامل الشاعريّة كذلك التى فضل بها أنصار أبى تمام شاعرهم على البحترى . أن أبا تمام صاحب مذهب فى نظم الشعر عرف به ، وصار إماما متبوعا ، أما البحترى فلم يعرف بمذهب من مذاهب قول الشعر : «فأبو تمام انفرد بمذهب اخترعه ، وصار فيه أوّلا ، وإماما متبوعا ، وشهر به حتى قيل : هذا مذهب أبى تمام ، وطريقة أبى تمام ، وسلك الناس نهجه ، واقتفوا أثره ، وهذه فضيلة عرى عنها البحترى»[(٤)].

وقد كان أبو تمام صاحب مذهب حقا ، فقد اتخذ البديع مذهبا له . ولكن أنصار البحترى رأوا أن أبا تمام إذا ثبت له هذا الفضل ، وتلك الزيادة سقط شاعرهم لتجرده من ذلك الفضل وهو إمامة مذهب من مذاهب قول الشعر . فجردوا أبا تمام من كونه صاحب مذهب . واستخدم الآمدى فى هذا المجال أقوال ابن المعتز فى كتابه البديع

---

(١) ، (٢) ، (٣) المرجع نفسه ص ١٥ .
(٤) المرجع نفسه ص ١٦ .

قائلا : «ليس الأمر لاختراعه لهذا المذهب على ما وصفته ، ولا هو بأول فيه ، ولا سابق إليه ، بل سلك فى ذلك سبيل مسلم ، واحتذى حذوه ، وأفرط وأسرف ، وزال عن النهج المعروف ، والسنن المألوف ، وعلى أنّ مسلما أيضا غير مبتدع لهذا المذهب ، ولا هو أول فيه ، ولكنه رأى هذى الأنواع التى وقع عليها اسم البديع – وهى : الاستعارة ، والطباق ، والتجنيس – منشورة متفرقة فى أشعار المتقدمين ، فقصدها ، وأكثر منها فى شعره»[1].

ولا نريد أن نستقصى كل ما قيل فى هذا الشأن وحسبنا دلالته وهو أن الشاعر صاحب المذهب أفضل من الشاعر الذى ليس له مذهب ينفرد فيه بنظم الشعر[2]. وإذ قد ثبت أن أبا تمام مقلد لمسلم ، مغال فى هذا التقليد ، لا يكون مع التقليديَّة شاعرا ذا اعتبار .

لكننا مع كل ما يقال لا يمكن أن نجرّد أبا تمام من مذهبيته تلك فى نظم الشعر . فليس المذهب إلا اتباع طريق معين فى التعبير أو السلوك أو ما شاكل ذلك . وكل ما يوصف به من التزام البديع والإكثار منه يدل دلالة قاطعة على أن ذلك مذهب له فى نظم شعره . وممن رأى أن لأبى تمام مذهبًا فى شعره أبو الفرج الأصبهانى ، وإن كان جعله مذهبا فى المطابق ، دون غيره من فنون البديع : فقال : «وله مذهب فى المطابق هو كالسابق إليه جميع الشعراء ، وإن كانوا فتحوه قبله ، وقالوا القليل منه ، فإن له فضل الإكثار فيه ، والسلوك فى جميع طرقه[3]».

لكننا مع ذلك نرى أن مذهب أبى تمام ليس فضيلة فى ذاته ، والعبرة بما يقدمه هذا المذهب لصاحبه من إمكانيات التعبير الفني، وليس مجرّد التعبير بشكل يخالف فيه أساليب معاصريه فليس المذهب مقصودا لذاته أيا كان هذا المذهب ، بل المذهب الجديد دائما يتوخى التجديد لأسباب يرى أن الأسلوب القديم لم يعد صالحا لها أما التجديد لذاته ، ودون غرض واضح ، فيبدو عيبا فى شعر الشاعر لا مزية له . وفى رأيى أنه لا يعيب

---

(١) المرجع نفسه ص ١٧ وانظر كتابع البديع.

(٢) الصولى . أخبار أبى تمام . تحقيق خليل محمد عساكر وآخرين . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ، ١٩٣٧ ص ٣٧ حيث يقول الصولى عن : «أبى تمام وهو رأس فى الشعر ، مبتدىء لمذهب سلكه كل محسن بعده ، فلم يبلغه فيه ، حتى قيل ، مذهب الطائى ، وكل حاذق بعده ينسب إليه ، ويُقَفَّى أثره»

(٣) الأغانى جـ ١٦ ، مصورة عن نسخة دار الكتب المصريّة . مؤسسة جمال للطباعة والنشر . بيروت . لبنان ص ٣٨٣ .

البحترى أنه لم يتخذ البديع مذهبا ، بل إننا نرى أنّه اتخذ المذهب الملائم لعصره من وجهة نظره :

كلفتمونا حـــــدود منطقكم	فى الشعر يلغى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القـــروح يلهج بالـ	ـمنطق ، ما نوعه ، وما سببه ؟
والشـــعر لمـــح يكفى أشارته	وليس بالهـــذر طـــوّلت خطبه
واللفظ حلى المعنى ، وليس يريـ	ـك الصفر حسنا يريكه ذهبه[1]

ولاشك أن البحترى كان صاحب منهج فى شعره .ولم يكن ينظم شعره اعتباطا ، أو مجرّد مقلد أو محاكٍ لأشعار القدماء ، بل كان شاعرًا كبيرًا مجددا ، ولكن من خلال صياغة واضحة مشرقة خالية من التعقيد ـ لا تعتمد على الإغراق فى البديع ، وإن كانت تستخدمه. وأوصاف أنصار البحترى تكشف عن ذلك المذهب للبحترى : «وحصل للبحترى أنّه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة ، وانفرد بحسن العبارة ، وحلاوة الألفاظ وصحّة المعانى ، حتى وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته .»[2] .

وهذا يعنى أن البحترى جدّد عن وعى وبصيرة ، والتزم أسلوبا يراه الأسلوب الأمثل فى التعبير ، ولا شك أنّه لم يكن غافلا عن أسلوب أبى تمام ، بل لعله كان أعرف بعيوبه من غيره .

ومن عوامل الشاعرية ، أو من شواهدها أن العلماء بالشعر يحكمون بشاعريّة شاعر ما، وفى هذا المجال نجد أنصار كلا الشاعرين يرون أن العلماء يستحسنون شعر شاعرهم : فيقول أنصار أبى تمام : «إنما أعرض عن شعر أبى تمام من لم يفهمه لدقة معانيه وقصور فهمه عنه، وفهمه العلماء والنقاد فى علم الشعر ، وإذا عرفت هذه الطبقة فضيلته لم يضره طعن من طعن بعدها عليه .[3]

ولا يسكت أنصار البحترى على هذا الادعاء الذى يجعل شعر أبى تمام محل رضاء العلماء بالشعر، فينفون تلك الحقيقة ، ويجيئون بأسماء بعض الأعلام من الشعراء واللغويين

---

(١) ديوان البحترى . المجلد الأول طبعة ٢ ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، دار المعارف . القاهرة ١٩٧٢ ص ٢٠٩ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٠

(٣) المرجع نفسه ص ٢٠ ، ٢١ .

الذين لا يرضون عن شعر أبى تمام كابن الأعرابى ، وأحمد بن يحيى الشيبانى ودعبل بن على الخزاعى الشاعر المعروف. فيقول : «إنّ ابن الإعرابى وأحمد بن يحيى الشيبانى – وقبلهما دعبل بن على الخزاعى – قد كانوا علماء بالشعر وكلام العرب ، وقد علمتم مذاهبهم فى أبى تمام ، وازدراءهم بشعره ، وطعن دعبل عليه ... الخ»[١]

ويطيل أنصار البحترى فى الاحتجاج بأقوال العلماء التى تدحض ما يذهب إليه أنصار أبى تمام من رضى العلماء بالشعر عنه.[٢]

على أننا نرى أنّه إذا كان شعر الشاعر سيظل محصورا فى نطلق جماعة من العلماء هى التى تستجيده، ولا يستجيده عامّة المثقفين على الأقل ، فإن تلك الاستجاده تصبح لا قيمة لها . وإنما كان ينبغى على أنصار أبى تمام أن يبرزوا جمال شعره فى صورة تطبيقيّة مفصّلة تكشف عن شاعريته ، بدل – أن يستشهدوا برأى العلماء فى ذلك .

ولكن أنصَار أبى تمام لا يسكتون على ذلك وإنما يثيرون قضيّة التعصب، فدعبل شاعر، والشاعر يحسد الشعراء الآخرين ، ولا تصح شهادة شاعر فى شاعر، فالمعروف – كما يقولون – أن دعبلا كان يحسد أبا تمام . كما أن ابن الأعرابى كان متعصبا على أبى تمام بدليل أنه لم يكن يفهم شعره فيعيبه فلما فهم شعره امتدحه . ولكنه يأمر بكتابة أبيات لا يعرف قائلها فلما يعرف أنها لأبى تمام يأمر بتمزيقها وهو تعصب صريح ضد الجديد[٣].

ومن الأمور التى تسىء إلى شاعريّة الشاعر أن يعدل عن مذاهب العرب إلى مذاهب أخرى غير معروفة ، وتعصب علماء اللغة ضده أمر مشروع فى رأى أنصار البحترى ، والحق أن حجج أنصار البحترى تصاب بالضعف هنا ، لأن الإنسان لا يستجيد الشىء، ثم يذمه فى لحظة واحدة إلا إذا كان متعصبا خاضعا لهواه ، مجانبًا لمنطق العقل والصواب . وخصوصا إذا كانت الأبيات ناطقة بالجودة كقول اسحق بن إبراهيم الموصلى :

---

(١) المرجع نفسه ص ٢١ .

(٢) انظر المرجع نفسه ص ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .

(٣) انظر المرجع نفسه ٢٣ ، ٢٤ وانظر موقفا مشابها للأصمعى من شعر لأسحق بن إبراهيم الموصلى حيث امتدح الأشعار عندما قال له اسحق إنها لبعض الإعراب فلما علم أنها لإسحق رفضها . انظر المرجع نفسه ص ٢٤ ، ٢٥ .

هــل إلى نظــرة إليك سبيل فيروى الصدى ويشفى الغليل
إنّ ما قــلّ منكِ يكثر عندى وكثير ممــن تحب القليل[١]

وننقل النص لما له من دلالة على تعصب الأصمعي : «فقال الأصمعي لمن تنشدنى ؟ فقال لبعض الأعراب ، فقال : هذا والله هو الديباج الخسروانى ، قال : إنهما لليلتهما ، فقال : والله إن أثر الصنعة والتكلف بيّنٌ عليهما»[٢]

ولاشك – كما قلنا – إن هذا تعصب صارخ لا يبرره قول أنصار البحترى : «فالأصمعي فى هذا غير ظالم ؛ لأن اسحق – مع علمه بالشعر ، وكثرة روايته – لا ينكر له أن يورد مثل هذا ، لأنه يقوم فى النفس أنه قد احتذاه على مثال ، وأخذه من متقدم ، وإنما يستطرف مثله من الأعرابى الذى لا يعوّل إلا على طبعه وسليقته. وابن الأعرابى فى أبى تمام أعذر من الأصمعى فى اسحق لأن أبا تمام كان مغرما مشغوفا بالشعر ، وانفرد به وجعله وكده ، وألّف كتبا فيه، واقتصر من كل علم عليه ، فإذا أورد المعنى المستغرب لم يكن ذلك ببدع له ، لأنه يأخذ المعانى ويحتذيها ، فليس لها فى النفوس حلاوة ما يورده الأعرابى القح[٣]».

وهنا يلاحظ على أقوال أنصار البحترى المغالطة الواضحة فالجيد لا يكون جيّدًا إذا جاء به البدوى ، فإذا نظمه الحضرى الحديث أصبح معيبا ، وإنما الجيد جيد أينما كان مصدره . فالاحتذاء لا يسقط الإبداع كلية، ولا الدراسة للشعر ، وتأليف الكتب مما يعيب الشاعر .

وهنا ننتقل إلى عنصر آخر من عناصر الشاعريّة عند أنصار أبى تمام الذين أرادوا أن يدافعوا عن علم شاعرهم أو ثقافته فالشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم : «.. فقد أقررتم لأبى تمام بالعلم والشعر والرواية ، ولا محالة أن العلم فى شعره أظهر منه فى شعر البحترى ، والشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم[٤]» .

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٥ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٤ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٤ ، ٢٥ .
(٤) المرجع نفسه ص ٢٥ .

وهنا يعمد أنصار البحترى إلى شعر بعض العلماء الذين لم تكن لديهم موهبة الشعر ، مثل الخليل بن أحمد والأصمعى ، والكسائى ، وخلف الأحمر ، وكان شعرهم من حيث الجودة أقل من شعر الشعراء الذين ليسوا بعلماء ، أو الذين لم يتخصصوا بالمعارف اللغويّة أو غيرها[١]: «فقد كان التجويد فى الشعر ليست علته العلم ، ولو كانت علته العلم لكان من يتعاطاه من العلماء أشعر ممن ليس بعالم ، فقد سقط فضل أبى تمام من هذا الوجه على البحترى ، وصار البحترى أفضل وأولى بالسبق ، إذ كان معلوما شائعا أن شعر العلماء دون شعر الشعراء»[٢].

وتبدو حجج أنصار البحترى هنا متعسفة ، وغير منطقية لأن المفاضلة بين الشاعر العالم وغير العالم تصح إذا كانت بين شاعرين على مستوى واحد من الشاعريّة ، لأنهما إذا تساويا فى الموهبة ، كان أكثرهما علما وثقافة أجودهما شعرًا ، لما تكسب الثقافة صاحبها من معرفة وخبرة بالحياة . أما أن يكون نظم العلماء الذين ليسوا شعراء فى الغالب هو المعيار ، فسوف يكون ذلك المعيار غير دقيق .

وقد يتساءل المرء عن سرّ دفاع أصحاب أبى تمام عنه بأنه شاعر عالم ، واعتبارهم العلم ميزة يتفوق بها الشاعرُ على غيره من الشعراء . ويتضح هذا إذا علمنا أن أنصار البحترى يتهمون أبا تمام بأخذ معانى القدماء واحتذائها، وهو – من وجهة نظرهم – يكون مقلدا ، أو محتذيا على أمثلة سابقة . وذلك بسبب معرفته الواسعة بالشعر . ويدخل فى إطار الاحتذاء فكرة أخرى وهى أن لشعر المبتدىء حلاوة ، لا تكون لشعر المقلد . فإذا جاء الشعر من البدوى كان له وقع أجمل، وأثر أبلغ، لأنه مبتدع له ، قائل له على السليقة . فتكون له – كما قلنا – حلاوة لا تكون لشعر المحتذى . يقولون : «لأن أبا تمام كان مغرما مشغوفا بالشعر ، وانفرد به وجعله وكده ، وألّف كتبا فيه ، واقتصر من كل علم عليه ، فإذا أورد المعنى المستغرب ، لم يكن ذلك ببدع له ، لأنه يأخذ المعانى ويحتذيها ، فليس لها فى النفوس حلاوة ما يورده الأعرابى القح»[٣]. ونرى هذه الفكرة نفسها –وهى أن الشعر النابع من السليقة ، الصادر عن الطبع ، وهو شعر البدوى، يكون أكثر تأثيرًا فى النفس من شعر الشاعر الصانع ، حتى لو استخدم الأخير أدوات البديع كلها ، وحتى لو جاءت أشعار الشاعر الصانع بارعة[٤].

---

(١) ، (٢) ، (٣) المرجع نفسه ص ٢٥ .

(٤) على بن عبد العزيز الجرجانى . الوساطة . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين دار القلم . بيروت . لبنان . د . ت ص ٣٢ ، ٣٣ .

وينتقل الخلاف بين أنصار الشاعرين إلى جانب آخر من جوانب فنيّة الشعر ، وهى «قضيّة الغموض والوضوح» فأنصار أبى تمام يرون شعره غامضا – لا لضعف فى شاعريّة صاحبه – وإنما لأنه يأتى فى شعره بمعان فلسفية وألفاظ غريبة ، متى فهمت معانيها، فهم شعره . ووقع من متلقيه موقع الاستحسان والإعجاب . ولكن أصحاب البحترى يرفضون هذا ، ويرون أنّ ما يزعمه أصحاب أبى تمام من أن البدو يفهمون شعره بعد شرح غامضه وفلسفيه وغريبه ، قول يحتاج إلى دليل[١].

وهنا ينتقل أصحاب البحترى إلى نقطة جديدة ، وهى أن أبا تمام يحسن فى شعره ، ويسيء ، أما البحترى فلا يسيء فى شعره ، وإنما يحسن فقط . ويعرضون لهذه القضيّة وكأنّها مما اتفق عليه أنصار الشاعرين . فيقولون : «ولكنكم معترفون ومجمعون مع من هو معكم وعليكم أنّ لصاحبكم إحساناتٍ وإساءات ، وأنّ الإحسان للبحترى دون الإساءة ، ومن أحسن ولم يسيء أفضل ممن أحسن وأساء»[٢].

ولَعلّ أصحاب البحترى يقصدون بوصف شعر أبى تمام بالجمع بين الإحسان والإساءة إلى «التفاوت» فى شعره ، فى حين فهم أنصار أبى تمام من كلامهم أنهم يقصدون اللحن الذى يقع فيه أبو تمام . وهنا يعلن أصحاب البحترى أنهم لا يأخذون اللحن على أبى تمام مع كثرته فى شعره[٣] «وإنما عبناه بخطائه فى معانيه ، وإحالته فى استعاراته ، وكثرة ما يورد من الساقط ، والغث البارد ، مع سوء سبكه ورداءة طبعه ، وسخافة لفظة»[٤].

وهنا ينتقل أنصار البحترى إلى الجانب الفنى من الشعر ، وهو جانب الصياغة . كالخطأ فى المعنى ، والإحالة فى الاستعارة ، وكثرة الردىء من شعره ، وسوء صياغته ، ورداءة طبعه ، والطبع هنا الموهبة .

ولم يستسلم أنصار أبى تمام لهذه المطاعن على شعره ، وإنما دافعوا عن ذلك ، بأن ما يؤخذ على أبى تمام من خطأ فى اللفظ أو المعنى قد أخذ على القدماء ، ولم يسقط شاعرا منهم ، فلماذا تريدون إسقاط شعر أبى تمام به ، مع أنّه أى الخطأ فى اللفظ والمعنى ، قليل فى شعره وأغلب شعره روائع وبدائع[٥].

---

(١) ، (٢) الموازنة مرجع سابق ص ٢٧ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٨ .
(٤) انظر المرجع نفسه ص ٣٥ – ٤٧ .
(٥) المرجع نفسه ص ٣٥ – ٤٠ .

والحقيقة أنّ ما أخذ على أبى تمام من الخطأ فى معانيه ، إنما هو فى أبيات معدودة من شعره ففى أخطائه في معانيه يورد ٤٣ ثلاثة وأربعين بيتا يكون اهتمامه فيها إمّا بوضع اللفظ فى غير موضعه ، أو مخالفة الاستعمال ، أو حذف لا يستقيم به المعنى ، أو تقسيم غير موفق أو استعارة غير موفقه .

وهى كما نرى أبيات معدودة بالقياس إلى إنتاج أبى تمام الضخم . وبخاصّة أنّه لم يدرس قصيدة كاملة له ، فيبيّن ما فيها من معايب .

ويصبح كل ذنب أبى تمام مخالفته للعادة والعرف ، فى التعبير والصياغة . وكل مزيّة البحترى أنه ما فارق عمود الشعر المعروف ومن الأشياء التى تتم الشاعريّة ويجود بها الشعر ما يسميه الآمدى «الانتهاء إلى نهاية الصنعة» والانتهاء إلى نهاية الصنعة واحد من عدة عناصر فى صنعة الشعر يذكرها الآمدى «وهى : جودة الآلة ، وإصابة الغرض المقصود ، وصحّة التأليف والانتهاء إلى نهاية الصنعة من غير نقص منها ولا زيادة عليها .. وهذه الخلال الأربع ليست فى الصناعات وحدها ، بل هى موجودة فى جميع الحيوان والنبات»[1].

فمن كانت صنعته محكمة فى شعره كان أشعر وكان شعره أجود ، وصحّة التأليف تعنى الصناعة المحكمة للشعر : «فصحّة التأليف فى الشعر وفى كل صناعة هى أقوى دعائمه بعد صحّة المعنى ، فكل من كان أصح تأليفا كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه .»[2]

ولكن الآمدى يتنبه إلى أن الشعر يختلف عن مادة الصناعة ، فى الصناعات المختلفة ، لأنه وإن كانت الألفاظ هى مادة الشعر أو آلة الشاعر ، فإن تلك الآلة وهى «ألفاظ الشاعر» والهيولى التى يشكل منها شعره ، تختلف – كما قلنا – عن خشب النجار ، وفضّة الصائغ وآجر البناء ، فى أن الألفاظ لها معانى تحدد العلاقة بينها ، فى حين أن أدوات الصناعة الأخرى لا معنى لها ، ولذلك اشترط الآمدى صحّة المعنى أولا ، فإذا صَحّ المعنى ، بدأت الصناعة فى الشعر .

---

(١) الآمدى . الموازنة . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . ط ٣ . المكتبة التجارية الكبرى . القاهرة ، ١٩٥٩ ص ٣٨٢ .

(٢) المرجع نفسه ص ٣٨٣ .

وصحّة المعنى وحدها لا تجعل الشعر شعرا ، وإنما الصناعة هى التى ترفع هذا المعنى الصحيح إلى مستوى الشعر الجيد . «لأن الشعر أجوده أبلغه والبلاغة إنما هى إصابة المعنى وإدراك الغرض ، بألفاظ سهلة ، مستعملة سليمة من التكلف ، ولا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة ، ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية»[١] ولا نريد هنا أن نفصل فى فكرة الآمدى ، وإنما حسبنا أن نبين دور الصنعة فى اكتمال شاعريّة الشاعر ، وأنها تأتى بعد صحّة المعنى لأن الصنعة فى الشعر تعتمد على ألفاظ لها معان ، وتختلف عن الصناعات الأخرى التى تتشكل من مواد لا معنى لها ، كما بينا.

والصولى نفسه لا ينكر صنعة أبى تمام ، ولكنه يراها صنعة كالاختراع ، يتعب فيها صاحبها حتى لا ينازعه فيها منازع وإن كان ربما أخذ معانيها من غيره . وهو هنا يرى الصنعة فى المعانى ، ولا يشير إلى الألفاظ من قريب أو بعيد ، ولكنه يرى أن الصنعة تتم فى المعنى ، ويأتى البديع لتوشيح ذلك المعنى ، وكأنه هو والآمدى يتفقان على مفهوم الصنعة ، وأنها تكون بعد أن يتم المعنى . وهما بعد ذلك مختلفان فالآمدى يركز على الصنعة اللفظية ولا يولى المعنى أهميّة كبيرة ، فى حين يركز الصولى على المعنى . يقول الصولى : «وليس أحد من الشعراء -أعزّك الله- يعمل المعانى ، ويخترعها ، ويتكىء على نفسه فيها أكثر من أبى تماما ، ومتى أخذ معنى زاد عليه ووشحه ببديعه ، وتتم معناه ، فكان أحق به»[٢]

---

(١) المرجع نفسه ص ٣٨٠ .

(٢) الصولى أخبار أبى تماما. تحقيق خليل محمود عساكر وآخرين . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ، ١٩٣٧ ص ٥٣ .

تصور ابن طباطبا العلوى لفن الشعر

الشعر عند ابن طباطبا العلوى هو الكلام الموزون المقفّى ، ولكن هذا ليس هو كل الشعر ، وإنما الشعر أكثر من هذا وأصعب مراما ، ولكنها التفرقة الشكلية التى لابد منها لكى يخلص الناقد إلى أمور أخرى تكمل صورة الشعر وتصوره له ، فالفرق الواضح بين الشعر والنثر ، أن الأول موزون مقفى ، وأن الآخر ليس بموزون . ولمّا كان الوزن فرقا شكليا هاما بين الشاعر والناثر فإن الناقد يتوقف عند مدى حاجة الشاعر إلى معرفة العروض ودراسته . ما دام الشعر لابد أن يكون موزونا ، فيرى أن الموهوب لا يحتاج إلى تعلم العروض ، بل ينظم شعره موزونا ، بينما غير الموهوب فى حاجّة ماسة إلى تعلم العروض ، وهنا يبين أن غير الموهوب لو أتقن دراسة العروض ، لصار كالموهوب سواء بسواء فى فن الشعر .

ويلفت نظر القارىء له قوله «ونظمه معلوم محدود» وهو ما يعنى أن الشعر قد عرفت أوزانه وقوافيه، وتحددت إلى حد أن من يروم معرفة ذلك لا يجد أمامه صعوبة ما . كما يلفت نظرنا ما أشرنا إليه ، وأن الناظم غير الموهوب يصبح بالدراسة الدقيقة كالموهوب الذى يقول الشعر عن طبع وموهبة . يقول :

«الشعر – أسعدك الله – كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطبتهم بما خص به من النظم الذى إن عدل به عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق ، ونظمه معلوم محدود ، فمن صَحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الإستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق بها حتى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه»(١).

قلنا إن الوزن والقافية شرط أساسى لقيام الشعر ، وفرق شكلى هام بينه وبين النثر ، ولكن تبقى بعد ذلك أدوات أخرى لابد أن يلم بها الشاعر حتى لا يصبح شعره مجرد نظم وتلك الأدوات هى : التوسع فى علم العربيّة ، والبراعة فى الإعراب ، ورواية فنون الأدب ومعرفة أيام العرب وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم ، ومعرفة مذاهب العرب فى صوغ

---

(١) ابن طباطبا العلوى ، عيار الشعر ، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر – الرياض – المملكة العربية السعوديّة ص ٥ ، ٦ .

أشعارهم . وأساليبهم في التعبير عن ذلك وخلاصة ما يذهب إليه فى هذا المجال أن الشاعر ملزم بالسير على أساليب سابقية ، سائر على نهجهم لفظا ومعنى . وهو فى هذا المجال يتحدث عن الإيجاز والإطناب والخلابة والجزالة والعذوبة ، واللفظ والمعنى والعلاقة التى تكون بينهما عند التعبير كما يتحدث عن استواء شعر الشاعر حتى يكون كالسبيكة المفرعة والوش المنمنم ، فى عبارات انطباعية ذوقية ، غير مفصلة كما يتحدث عن القافية ، وما يجب أن تكون عليه، وهلم جرا[١] والقافية عنده ليست أمرًا يمكن الإستغناء عنه فى الشعر ، ولكنه لا يضعها كأساس من أسس التفرقة بين الشعر والنثر[٢] ثم هو يبين حدود القوافي وأنواعها معلنا أن أحدا لم يسبقه إلى الحديث عن القوافى بالشكل الذى تحدث به عنها[٣].

ثم ينتقل من الحديث عن اللغة والأسلوب والمذهب إلى الحديث عن بناء القصيدة ، فيضع تصوره للكيفيّة التى ينظم بها الشاعر قصيدته . وفى هذا التصور يكون لكلمة المعنى معنيان : الأول : الغرض أو المعنى العام للقصيدة من مدح أو هجاء أو رثاء وما شابه ذلك ، عليه أن يبدأ فى إعداد المعانى الجزئية التي تعبر عن هذا الغرض العام وهو يعد المعنى فى ذهنه نثرًا ، ثم يعد ما يحتاج إليه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، فإن فرغ من ذلك اختار الوزن الملائم . وعندما ما يبدأ النظم أى وضع الكلمات والعبارات فى أبيات منظومة ، حتى ولو جاءت تلك الأبيات متفاوتة فى الجودة ثم عليه بعد ذلك أن يأتى بأبيات تربط ما نظمه، بحيث لا يبدو مفككا مهلهلا .

ثم عليه بعد ذلك أن يعود إلى الأنتقاد يوّجهه إلى ما نظم من شعر حتى يصبح مستويا خاليا من العيوب[٤].

أما أسلوب القصيدة ، فينبغى أن يكون نمطا واحدًا ، فإن أراده الشاعر أن يكون أسلوبا بدويا فصيحا جعله بدويا فصيحًا فى القصيدة كلها ، لا يخلط به شيئا من أساليب المولدين وألفاظهم . وإذا جاء بلفظة غريبة أتبعها أخواتها ، ولا يخلط بالسهل غريب الألفاظ[٥].

---

(١) انظر المرجع نفسه ٦ ، ٧ .
(٢) انظر المرجع نفسه ص ١٦٨ ، ١٧٤ حيث يتحدث عن القوافى القلقة والقوافى الواقعة موقعها .
(٣) انظر المرجع نفسهص ٢١٧ – ٢١٩ .
(٤) انظر المرجع نفسه . ص ٧ ، ٨ .
(٥) المرجع نفسه ٨ ، ٩ .

ويعرف طرق القول فى الأغراض المختلفة ، أو كما يقول مراتب القول والوصف فى فن بعد فن ، وأن يتخذ الصدق منهجا فى التشبيهات والحكايات . وكأنه بذلك يرى أن الشاعر عليه أن يتبع أساليب العرب فى الأغراض الشعريّة المختلفة[1] وهو بعد ذلك فى مديحه عليه ألا يخاطب الممدوحين على مستوى واحد ، بل عليه أن يراعى مراتب الممدوحين ، فلا يخاطب الملوك بما يخاطب به غيرهم . «فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات ويتوقى حطها عن مراتبها وأن يخلطها بالعامة ، كما يتوقى أن يرفع العامّة إلى درجات الملوك»[2].

والناقد يعترف بتعدد موضوع القصيدة الواحدة ويطالب الشاعر بأن يربط بين أجزائها أو موضوعاتها ، أو يصل بينها بصلة لطيفة ، ولا يطلب منه أكثر من تلك الصلة اللطيفة : «فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه – على تصرف فنونه – صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار الآثار إلى وصف الفيافى والنوق ... إلخ»[3].

وهو حقا يستعمل لفظى متصلا وممتزجا للدلالة على الاتصال بين أقسام القصيدة ولكنه لا يعنى أن القصيدة غير متعددة الفصول أو الأقسام وكأن هذه محاولة من الشاعر لبناء قصيدة موحّدة فالتخلص لا يلغى الموضوعات ، ولكنه محاولة من الشاعر للربط بينها ، والناقد فى هذا المجال يدرك الفرق بين التخلص عند القدماء وعند المحدثين ، ويكشف عن تفوق المحدثين فى هذا المجال ويضرب الأمثلة المتعددة التى تكشف عن أدراكة الدقيق لذلك كله[4] وهو مع ذلك يريد أن يتحقق للقصيدة ضرب من الوحدة الصياغيّة إن صح هذا التعبير، فهو يريد للشاعر أن يلائم بين الجمل ومعانيها ، وبين الأشطار ، وبين الأبيات والأبيات، بحيث يخلو الشعر من الفضول[5] ويتضح ما نقول من رغبة الناقد فى ضرب من الوحدة ينتظم بناء القصيدة ، من قوله : «.. وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدّم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها ، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستعملة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها ، لم

---

(١) ، (٢) ، (٣) المرجع نفسه ٩ .

(٤) انظر المرجع نفسه ١٨٤ – ١٩٩ .

(٥) انظر المرجع نفسه ص ٢٠٩ .

يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة ، وجزالة ألفاظ، ودقّة معان ، وصواب تأليف .

ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا على ما شرطناه فى أول الكتاب ، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا ...»(١).

ويتطرق إلى الحديث عن العلاقة بين الألفاظ والمعانى ، وهو فى هذا يقسم الألفاظ والمعانى إلى أقسام ويحدد العلاقة بين كل طرف منهما ، فهناك أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعانى ، أى يأتيها الحسن من طرفيها وهما جودة المعنى وجودة اللفظ «فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة ، أنيقة الألفاظ حكيمة المعانى ، عجيبة التأليف ، إذا نقضت وجعلت نثرًا لم تبطل جودة معانيها ، ولم تفقد جزالة ألفاظها»(٢) وأشعار أخرى ألفاظها حسنة ، أما معانيها فليست كذلك يقول : «ومنها أشعار مموهة مزخرفة عذبة ، تروق الأسماع والأفهام إذا مرّت صفحا ، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها ، وزيفت ألفاظها ، ومجّتْ حلاوتها ، ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه ، فبعضه كالقصور المشيدة والأبنية الوثيقة الباقية على مرّ الدهور ، وبعضها كالخيام الموتدة التى تزعزعها الرياح ، وتوهيها الأمطار ، ويسرع إليها البلى . ويخشى عليها التقوض»(٣).

وهو يصدر عن فكرة الفصل بين المعنى واللفظ هنا ، وذلك لحديثه عن كل منهما وكأنه منفصل عن الآخر ، وربما اتضح هذا من قوله : «وللمعانى ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح فى غيرها ، فهى كالمعرض للجارية الحسناء التى تزداد حسنا فى بعض المعارض دون بعض: فكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذى برز فيه..»(٤).

ويتطرق بعد ذلك إلى موضوع الأخذ من السابقين ، ولا يجد عيبا على الآخذ إذا استمد من سابقه أو أخذ من معانيه ، بشرط أن يتفوق فى الصياغة عليه ، أو أن يخفى الأخذ ، بنقله المعنى المأخوذ من غرض إلى غرض آخر . ولكن الآخذ عنده لا يقل فضلا عن المبدع الأول للمعنى المأخوذ إذا حقق الشرط المطلوب لذلك الأخذ(٥).

---

(١) انظر المرجع نفسه ص ٢١٣ .
(٢) ، (٣) المرجع نفسه .
(٤) المرجع نفسه ص ١١ وانظر أيضا ص ١٢ .
(٥) المرجع نفسه ص ١٢ .

وعلى الشاعر الناشىء أن يدرس أشعار القدماء ويتذوقها حتى يستطيع أن ينظم الشعر الجيد ، وفى رأى الناقد أن الشعر الناجم عن تلك الدراسة وذلك التذوق لا يقلان عن شعر القدماء جودة ، ولكن الآخذ لا ينبغى أن يأخذ من غيره أخذا مباشرا ، بل ينبغى أن ينظم الشعر ويتناسى أو ينسى ما درسه وتعلمه ، ومن هنا عليه ألا يتعمد الأخذ(١).

وينتصر للمحدثين بقوله : «وسنعثر فى أشعار المولدنين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم، ولطفوا فى تناول أصولها منهم، ولبّسوها على من بعدهم ، وتكثروا بإبداعها ، فسلمت لهم عند ادعائها ،للطيف سحرهم فيها ، وزخرفتهم لمعانيها»(٢).

ويبين أن الشعراء فى عصره يثابون على ما يقدمونه من أشعار فيها إبداع وبلاغه وإغراب ، وفكاهة ونوادر، وصياغة جميلة : «والشعراء فى عصرنا إنما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يغربونه من معانيهم ، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم ، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم ، وأنيق ما ينسجونه من وشى قولهم دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء ، وسائر الفنون التى يصرفون القول فيها»(٣).

ثم هو يدرك صعوبة موقف المحدثين ، وكأنّه يعتذر عن أخذهم من القدماء فيقول : «والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلابة ساحرة ، فإن أتوا بما يقصر عن معانى أولئك ، ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول ، وكان كالمطرح المملول(٤) ، وهم مع ذلك لابد أن يأتوا بما يزيد على معانى القدماء مع صياغته فى لفظ بديع فصيح له القدرة على التأثير .

ويفرق بين أسلوب الجاهليين ، وأسلوب العباسيين الذين كان يعيش بينهم(٥).

ولا ترد كلمة التكلف عنده بمعنى مستهجن ، وكأنّه يرى أن المحدثين جميعا يتكلفون قول الشعر ، لاعتقاده أن قول العربى للشعر أو صياغته له ، هى طبع فطر عليه ، ولكن

---

(١) المرجع نفسه ص ١٤ – ١٥ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٢ .
(٣) ، (٤) ، (٥) المرجع نفسه ص ١٣ .

من أتوا بعد العرب من المحدثين يتكلفون قوله ، فهم يقولونه لا عن طبع ، ولكن عن تعلم واكتساب . ولهذا سهل الشعر على القدماء ، وصعب على المحدثين يقول : «لاسيما وأشعارهم متكلفة غير صادرة عن طبع صحيح كأشعار العرب التى سبيلهم فى منظومها سبيلهم فى منثور كلامهم»[١].

والطبع هو ما فطر الإنسان عليه، فهو لا يتعلمه[٢] ، والشعر الناشىء عن التعلم والتدرب والمران ، أو بعبارة أخرى الشعر الناجم عن دراسة الأشعار السابقة التى نظمها الأقدمون ، وتذوقها ، ثم تخلص الشاعر من أثرها عليه ، ليبدع ما يخالفها ، فيأتى بالجديد ، دون تعمد أخذ أو سرقة من القدماء ، هو شعر جيد لا غبار عليه .

وقد لاحظ الناقد ملاحظة دقيقة ، وهى أن الاستجابة للشعر تكون ناشئة عن الحواس ، وهو رأى يدل على ذكاء : «والعلّة فى قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذى يرد عليه ، ونفيه للقبيح منه ، واهتزازه لما يقبله ، وتكرهه لما ينفيه ، أنّ كل حاسّة من حواس البَدَن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه ، وبموافقة لا مضادة معها»[٣].

ولكن الحكم على الجودة والرداءة فى الأشعار إنما أساسه الأول الفهم ، لكنه الفهم الذى يستمد من الحواس المختلفة يقول : «وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه ، فهو واف ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص»[٤] ويقول عن دور الفهم فى نقد الشعر : «والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق ، والجائز المعروف المألوف ، ويتشوّف إليه ، ويتجلى له ، ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل ، والمحال المجهول المنكر ، وينفر منه ، ويصدأ له»[٥].

---

(١) المرجع نفسه ص ١٣ ، ١٤ .

(٢) انظر لسان العرب ، دار المعارف . مادة طبع ص ٢٦٣٤ ، ٢٦٣٥ حيث يقول: «الطبع والطبيعة الخليقة والسجيّة التى جبل الإنسان عليها» ، «وطبع الله الخلق على الطبائع التى خلقها فأنشأهم عليها ، وهى خلائقهم . يطبعهم طبعا : يخلقهم» . وربما كانوا أى القدماء مطبوعين على قول الشعر لأنهم أول من بدأ صنعته : «والطبع ابتداء صنعة الشىء» .

(٣) المرجع نفسه ص ١٩ ، ٢٠ .

(٤) المرجع نفسه ص ١٩ .

(٥) المرجع نفسه ص ٢٠ .

وعلّة الحسن بوجه عام فى الشعر وغيره طبعا الاعتدال وعلة القبيح فى كل شيء الاضطراب[١]. والاعتدال والاضطراب أمران حسيان وعقليان فى آن واحد ويتحدث عن حقيقة هامّة من حقائق الاستجابة إلى الفن والجمال وهو موافقة الهوى من الإنسان . أو بعبارة أوضح موافقة مشاعره وأحاسيسه : «والنفس تسكن إلى ما وافق هواها ، وتقلق مما يخالفه ، ولها أحوال تتصرّف بها ، فإذا ورد عليها فى حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزّت له ، وحدثت لها أريحيّة وطرب ، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت»[٢].

ويشير إلى أثر الإيقاع على ملتقى الشعر ولكنّه لا يتحدث عن الإيقاع منفردا عن الصياغة الشعريّة كلها ، بل يجعله متصلا بكل عناصر البناء الشعرى ، وكأنّه لا يرى أن الطرب أو الاستجابة للشعر يتحقق بالوزن وحده ، بل بالتضافر بين المعنى واللفظ بما يعنيه اللفظ من عناصر الصياغة الجمالية : «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشعر ، صحّة وزن المعنى ، وعذوبة اللفظ ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له ، واشتماله عليه ، وإن نقص جزء من أجزائه التى يكمل بها – وهى اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ – كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه .

ومثال ذلك الغناء المطرب الذى يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه، فأمّا المقتصر على طيب اللحن منه دون ، ماسواه فناقص الطرب»[٣].

ويلعب الفهم أو العقل دورا هامّا فى تذوق الشعر والاستجابة له لأنّه الأساس – كما قلنا – فى هذه العملية وإن عاونته الحواس المختلفة والمشاعر المجانسة لما يمثله ذلك الشعر من عواطف لدى المتلقى . ومن ثم ترد كلمة الفهم ومشتقاتها أكثر من اثنتى عشرة مرّة لدى الناقد ابن طباطبا ليؤكد على أن أداة التذوق الأولى والأساسية هى الفهم .

وهو وإن كان يتحدث عن المعنى واللفظ على أساس من الفصل بينهما فإنّه لا ينكر ما بينهما من تأثر وتأثير فالكلام جسد والمعنى روح لذلك الجسد . يقول : «والكلام الذى لا معنى له كالجسد الذى لا روح فيه ؛ كما قال بعض الحكماء: للكلام جسد وروح ؛ فجسده النطق ، وروحه معناه»[٤].

---

(١) ، (٢) المرجع نفسه ص ٢١ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢١ ، ٢٢ .
(٤) المرجع نفسه ص ١٦ ، ١٧ .

ويلتفت ابن طباطبا فى ذكاء إلى الصلة بين الشعر العربى القديم وبيئته فيذكر أن أشعار العرب وليدة بيئتها : «واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها ، وهم أهل وبر، صحونهم البوادى، وسقوفهم السماء، فليست تعدوا أوصافهم ما رأوه منها وفيها ، وفى كل واحدة منها فى فصول الزمان على اختلافها من شتاء وربيع ، وصيف ، وخريف ، من ماء ، وهواء ، ونار ، وجبل ، ونبات ، وحيوان وجماد ، وناطق ، وصامت ، ومتحرك ، وساكن ، وكل متولد من وقت نشوئه ، وفى حال نموه إلى حال النهاية ، فضمنّت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها إلى ما فى طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها ، فى رخائها وشدتها ، ورضاها وغضبها ، وفرحها وغمها ، وأمنها وخوفها ، وصحتها وسقمها ، والحالات المتصرفة فى خلقها وخلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم ، وفى حال الحياة إلى حال الموت ، فشبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه فى معانيها التى أرادتها ...»[1].

وهذا النص يشهد بإدراك الناقد للعلاقة بين الشعر العربى القديم ولعله يقصد الشعر الجاهلى ، وبين البيئة التى نشأ فيها بجانبها المادى والمعنوى ، وفى أثناء حديثه عن أجود التشبيهات يتنبه إلى أن أغلب التشبيهات التى يخلعها الشاعر على ممدوحيه هى أوصاف معنويّة ولا يذكر من الأوصاف الماديّة إلا صفتين اثنتين هما الجمال والبسطة[2] ، ولكنه يتوسع فى الصفات المعنويّة وما يتفرّع منها ، بل ويذكر أضدادها ، كما يذكر ما يؤكد تلك الصفات فى حالتى المدح[3] والذم، وهذا يجعلنا نذكر قدامة بن جعفر الذى اقتصر على الفضائل النفسية أو الصفات المعنوية ، ورأى أن المدح لا يكون إلا بها ، وهى صفات كما نرى لم تكن مفتقدة فى الشعر العربى ، ولا كان الشعراء غافلين عنها ، بل هى فى الحقيقة تمثل جوهر المديح .

ويهتم ابن طباطبا بجودة المعنى وحسن الصياغة ، فالشعر الجيد يجب أن يجمع إلى جودة المعنى جودة المبنى ، والشعر الذى يجمع بين هذين الجانبين شعر مستو ، وقد يزيد من جودة الشعر، فضلا عن جودة المعنى واللفظ ، صدق الحكاية التى يحكيها الشاعر إذا

---

(١) المرجع نفسه ص ١٥ ، ١٦ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٧ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٧ - ١٩ .

كان يحكى قصّة فى مجال مديحه ، كما أن الإيجاز وحسن التأليف من الصفات التى يطلقها على الشعر الجيد ، والعبارات التى يطلقها على الشعر الجيد متقاربة ، فهو يقول : «فانظر إلى استواء هذا الكلام ، وسهولة مخرجه ، وصدق الحكاية فيه ، ووقوع كل كلمة موقعها الذى أريدت له ، من غير حشو مجتلب ، ولا خلل شائن»[١] وهو يقول ذلك تعقيبا على قصيدة الأعشى فى السموأل : إذ يمدحه بقوله :

كُنْ كالسَّمَوْأَلِ إذْ طَافَ الهُمَامُ به   فى جحْفَلٍ كزهاء اللَّيْلِ جَرَّارِ[٢]

ويصف الأشعار المحكمة بأوصاف قريبة من الأوصاف التى يسوقها للشعر الجيد ، فيقول : «.. فمن الأشعار المحكمة ، المتقنة ، المستوفاة المعانى ، الحسنة الوصف ، السلسة الألفاظ ، التى قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما ، فلا استكراه فى قوافيها ، ولا تكلف فى معانيها ، ولاعىّ لأصحابها فيها . قول زهير :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش   ثمانين حولا لا أبالك يسأم[٣]

ويضرب أمثلة لتلك الأشعار ، دون أن يعقب عليها بغير عبارات الاستحسان العامّة ، بعد إيراد الأمثلة المذكورة ، دون أن يحلل تلك الأمثلة ، وقد لا يتجاوز تعقيبه عليها السطرين .

أما الأشعار الغثة فيورد مثالين لها قصيدتين للأعشى إحداهما تتكون من ستة وسبعين بيتا ، لا يرى حسنا فيها إلا ستة أبيات ، أما الأخرى فمقطوعة قصيرة يصفها بالبشاعة والقبح كسابقتها[٤]. وعلّة عيبه لهذه الأشعار أنها رديئة الألفاظ رديئة المعانى ، أى جاءها القبح من طرفيها . يقول فى مفتتح هذه الأشعار الغثة : «.. ومن الأشعار الغثة الألفاظ ، الباردة المعانى ، المتكلفة النسج ، الغلقة القوافى المضادة للأشعار التى قدمناها ، قول الأعشى :

بانت سعاد وأمسى حبلها انقطعا   واحتلت الغمر فالجُدَّين فالفَرَعَا

---

(١) المرجع نفسه ص ٧٥ .
(٢) المرجع نفسه ص ٧٣ – ٧٥ .
(٣) المرجع نفسه ص ٨٢ .
(٤) المرجع نفسه ص ١١٠ – ١٢٠ .

لا يسلم منها خمسة أبيات ، ونكتبها ليوقف على التكلف الظاهر فيها»[1].

ويقارن بين الأشعار الغثة والأشعار الجيدة ، مقارنة نابعة من استحسانه للثانية ، وعيبه للأولى. دون تحليل وافٍ يكشف الأسباب التى يعيب لأجلها ، أو يستحسن بسببها. ويعتمد فى هذا على الذوق وحده ، مع قليل التعليل لا يكفى لبيان الاستحسان أو الاستهجان .

ويلاحظ قارئ قصيدة الأعشى التى ذكرنا مطلعها آنفا ، والتى مثل بها للأشعار الغثة ، أنها قصيدة جيدة بوجه عام ، وأن الناقد – لسبب لا ندريه – قد عابها مستثنيا منها عددا قليلا من الأبيات لا يتجاوز الستة . ولا يغفل الدارس أن الناقد لم يهتم بموضوع القصيدة ، وهو موضوع إنسانى يدور حول رجل يريد الرحيل ، وتحاول ابنته أن تثنيه عن ذلك، فيعصيها ، ويصمم على الرحيل ، ويعبر الرجل عن هذا الموقف تعبيرا جيّدًا فيقول :

تقــــول بنتى وقــد قرّبْتُ مرتحــلا	يا رب جنِّبْ أبى الإتلاف والوجعــا
واستشفعت من سراة القوم ذا شرف	فقد عصـــاها أبوهـــا والذى شفعا
مهــــلا بنيّة إن المـــــرء يبعثــــه	هم إذا خالـــط الحيزوم والضلعـــا
عليك مثل الـــذى صليت واغتمضى	نوما ، فإن لجنب المـــرء مضطجعا
واستخبرى قافـــل الركبان وانتظرى	أوب المســـافر إن ريثا وإن سرعــا
ولا تكونى كمــن لا يرتجى أحَــدًا	لدى اغتراب ولا يرجـــو لـــه رجعا
كونى كمثل الذى إذ غاب واحدهـــا	أَهْدَتْ لــه من بعيد نظرة جزعـــا[2]

والشاعر وإن كان يظهر جلادة فى لحظة الفراق، فإنه ولا شك يخفى مشاعره الحقيقيّة ، ولا يريد لسفره أن يكون قطيعة بينه وبين ابنته ، لكنه يريد لها أن تظل تذكره وإن غاب ، وتسائل عنه الركبان ، ثم يمضى الشاعر فى الحديث عن رحلته ومشاقها ، وفى أثناء ذلك يصور مشهدا مفجعا تتعرض له مهاة وحشية يفتك الأسد بابنها أثناء تركها إياه لترعى ، ولما تعود لإرضاعه ، وقد تجمع له فى ضرعها ما يشبعه من اللبن ، تجده أشلاء ، وانظر إلى المفارقة بين ما تريده البقرة وبين ما يحدث لها ، ولعل فى هذا التصوير ما يكشف

(١) المرجع نفسه ص ١١٠ .
(٢) المرجع نفسه ص ١١١ ، ١١٢

عن خوفه على ابنته ، وإيمانه بقدرية لا فرار من تأثيرها . وتلك الأبيات تأتى دليلا على خطأ هذا الموقف المتعصب .

ولكننا نجده يعيب أبياتا للمثقب العبدى ، لأنها تحكى حكاية غلقة ، والحكايات الغلقة يجب أن يبتعد عنها الشاعر : يقول ابن طباطبا : «وينبغى للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة ، والحكايات الغلقة ، والإيماء المشكل ، ويتعمد ما خالف ذلك ، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ، ولا يبعد عنها ، ومن الاستعارات ما يليق بالمعانى التى يأتى بها .

فمن الحكايات الغلقة قول المثقب فى وصف ناقته :

تقول وقد درأت لها وضينى | أهـذا دينـه أبـدًا ودينى
أكل الدهر حل وارتحـال | أمـا يبقى عليه ولا يقينى

فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة ، وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول»[1].

والحكاية عن الناقة غير مفهومة فى رأى الناقد لأنها مباعدة للحقيقة ، إذ الناقة فى الحقيقة والواقع لا تشكو ولا تتكلم ، وإنما المطلوب من الشاعر أن يأتى بما يقارب الحقيقة . والمثال على ذلك قول عنترة يصف فرسه:

فازور من وقع القنا بلبانه | وشكا إلىّ بعبرة وتحمحم

وقول بشار يصف حمار الوحش :

غدت عانة تشكو بأبصارها الصدى | إلى الجأب إلا أنهـا لا تخاطبه[2]

ومن الأشعار التى تدل – فى رأى الناقد – على مبالغة الشاعر فى تصوير ما يفهم بالإشارة ، قول الشاعر :

أومت بكفيها من الهـودج | لولاك هـذا العام لم أحجج
أنت إلى مكـة أخـرجتنى | حبا ، ولولا أنت لم أخرج

---

(١) المرجع نفسه ص ١٩٩ ، ٢٠٠ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٠١ .

ويعقب عليهما بقوله: «فهذا الكلام كله ليس مما يدل عليه إيماء ، ولا يعبر عنه إشارة»[١].

ويتضح الهدف التعليمى من الكتاب من قوله: «وكل ما أودعناه فى هذا الكتاب فأمثلة يقاس عليها أشكالها ، وفيها مقنع لمن دَقّ نظره ولطف فهمه»[٢] ، ويتضح كذلك من قوله: «وقد جمعنا ما اخترناه من أشعار الشعراء فى كتاب سميناه «تهذيب الطبع» ليرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيه ويسلك المنهاج الذى سلكه الشعراء ، ويتناول المعانى اللطيفة كتناولهم إياها فيحتذى على تلك الأمثلة فى الفنون التى صرّفوا أقوالهم فيها»[٣].

ولكنّ الاحتذاء على الأمثلة عنده يختلف عن التقليد اختلافا بينا ، فما يقرأه الشاعر وما يدرسه وما يتعلمه من الأشعار يكوّن لديه القدرة على قول الشعر إذا امتلك الموهبة ، وهو إذ يبدع شعره يأتى ذلك الشعر مخالفا لغيره من الأشعار فالجنس واحد ، والصور متخالفة متباينة . يقول : «والشعر على تحصيل جنسه ، ومعرفة اسمه ، متشابه الجملة متفاوت التفصيل ، مختلف كاختلاف الناس فى صورهم وأصواتهم وعقولهم وحظوظهم وشمائلهم وأخلاقهم ، فهم متفاضلون فى هذه المعانى ، وكذلك الأشعار هى متفاضلة فى الحسن على تساويها فى الجنس ، ومواقعها من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم ، واختيارهم لما يستحسنونه منها ، ولكل اختيار يؤثره ، وهوى يتبعه، وبغيةٌ لا يستبدلُ بها ولا يؤثر عليها»[٤].

ومع ذلك فلأشعار الشعراء موضوعات غير محدّدة كالتعبير عن الأحاسيس والأفكار ، وإذا أحسن الشاعر التعبير عنها تلقاها السامع بالابتهاج ، لأنه يظهر الخفى من المشاعر ، وما يدركه المتلقى بطبعه أو تجربته ، فيستجيب له ، والصور أو التشبيهات أدوات فى تقريب البعيد ، وإبعاد القريب. ثم إنه ينبه إلى أن المعانى المتكررة ، والصفات المشهورة المتواترة ، أوما نسميه بالمبتذل لا يستجيب لها المتلقى للشعر ، ولكن الشاعر قد يستطيع بطريقة التناول أن يبث الحياة فى هذا المبتذل. وكأنه يدعو إلى ربط الشعر بما يعرض من الحوادث ، حتى يستخرج منها الشاعر الغرائب والعجائب[٥].

(١) المرجع نفسه ص ٢٠١ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٣٦ .
(٣) ، (٤) المرجع نفسه ص ١٠ .
(٥) المرجع نفسه ص ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

ولا ينسى الناقد أن يوجه نظر الشاعر إلى أشياء أو إلى آداب يجب أن يتحلى بها ، فيتجنب فى مفتتح قصائده ما يتطير منه ، أو يكون جافيا من الكلام . يقول : «وينبغى للشاعر أن يحترز فى أشعاره ، ومفتتح . أقواله مما يتطيّر به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء ، ووصف إقفار الديار ، وتشتيت الألاّف ، ونعى الشباب ، وذم الزمان ، لاسيما فى القصائد التى تضمن المدائح أو التهانى ، ويستعمل هذه المعانى فى المراثى ، ووصف الخطوب الحادثة ، فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطيّر منه سامعه ، ... إلخ»[1] ويضرب أمثلة على المستقبح فى هذا المجال[2].

ومن آداب الشاعر الا يذكر فى تشبيبه امرأه يوافق اسمها بعض نساء الممدوح[3].

وهكذا يتضح الدور الهام الذى لعبه الناقد فى نقدنا القديم حتى بالقياس إلى قدامه بن جعفر الذى هو فى رأينا لا يحتل نفس المكانة التى يحتلها ابن طباطبا .

(١) المرجع نفسه ص ٢٠٤ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٠٥ – ٢٠٧ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٠٦ .

ابن طباطبا العلوى
وجهوده النقدية
الدكتور عبد الحميد القط[١]

كتب الدكتور عبد القادر القط مقالا بعنوان «النقد العربى القديم والمنهجية» بمجلة فصول العدد ٣ أبريل ١٩٨١ ، محاولا تخليص ذلك النقد من آثار بعض الدراسات الحديثة التى يدخل أصحابها إلى موضوعات دراستهم فى ذلك النقد . وفى أذهانهم بعض الأفكار النقدية الحديثة ، ملتمسين فى ذلك النقد القديم ما يثبت معرفة أصحابه لتلك الأفكار أو سبقهم إليها ، منتزعين بعض العبارات الواردة فى ثنايا كتب النقد القديم من سياقها . واضعين إياها فى حيز واحد محاولين أن يخلقوا بذلك نظرة شاملة أو متكاملة فى النقد لهذا الناقد أو ذاك من القدامى. وفى مثل هذا المنهج خطورة على تراثنا القديم ، والحديث معا ، لأن التراث – مع تسليمنا بأهميته فى تكوين ثقافة الفنان ، والناقد معا – وإثراء وجدانهما بتراث أمتهما ، لا ينبغى أن يتجمد ، أو يكتفى به وإنما ينبغى تجاوزه – ما دام ذلك ممكنا – دون أن نعتقد أنه ليس فى الأمكان أبدع مما كان . ولا بد أن ندرك أن التراث كله – وليس تراثنا وحده – يجمع بين الغث والسمين ، والصالح والطالح . وإذا اردنا لتراثنا أن يستمر فعلينا أن ندرسه بموضوعية ، تساعدنا على الكشف عما به من كنوز تثرى حاضرنا وتضيف إليه ، بل إننا يمكن أن نتساءل – مع الدكتور عبد القادر القط – عما سيثبت للزمن من تراثنا المعاصر بعد ثلاثمائة عام . وهل ستقبله الأجيال التالية على علاته ؟ أم ترفض ما تراه غير ملائم منه، وتبقى على ما تراه صالحا ؟. ولا يعنى هذا الموقف من التراث إزراء عليه ، ولا غضا من شأنه . بل يكمن خلف ذلك الموقف حب والتراث . والحرص عليه ، ويعبر عن ذلك الدكتور عبد القادر القط فى مقاله السالف الذكر بقوله «وبعد . فلم يكن القصد أن نزرى بما أعطاه هؤلاء النقاد من دراسات فيها كثير من المعرفة الواسعة بتراثهم حينذاك من الشعر والنثر ، وفطنه إلى كثير من أسرار اللغة وألوان تعبيرها ، بل قصدنا إلى الدراسة الموضوعية لكى نضع ما خلفه هؤلاء النقاد فى موضعه بالقياس إلى ألوان أخرى من تراث الفكر العربى أكثر إحاطة وأعمق نظرا . وأقرب

---

(١) نشرت بمجلة الثقافة ، العدد ١٠٧، أغسطس ١٩٨٢ ص ٢٦ وما بعدها.

إلى مناهج البحث العلمى ، وأن ننبه إلى المخاطر التى يمكن أن يقع فيها الناقد الحديث إذا أسقط على هذا التراث ثقافته الحديثة ونظريات النقد المعاصر ، محاولا أن يجمع من تلك الأشتات المتناثرة مذهبا نقديا متكامل الجوانب ، إذ لا بد لمثل هذا الناقد أن يتعسف التأويل فى كثير من الأحيان ، ويختار من هنا وهناك شذرات مما يمكن أن يقيم بها نظريته ، متجاهلا ما يمكن أن يناقضها أو يتعارض معها . ولا يمكن أن ننسبب إلى عصر من أخصب عصور الحضارة العربية «نظرية» نبنيها على آراء جزئية متفرقة فى وقت كان هناك للعرب «نظريات» و «مذاهب» كثيرة شاملة وكاملة فى الفقه والتفسير، والكلام والنحو وغيرها من العلوم[1]..

وقد تعرض الدكتور عبد القادر القط لابن طباطبا العلوى فيمن تعرض لهم من النقاد العرب القدامى، وتحدث عن جوانب من القصور فى نقده . فنشر الدكتور عبد الحميد محمد العبيسى فى مجلة الأزهر مقالا بعنوان «ابن طباطبا فى نقده الابداعى»[2]. وما يثير دهشة القارىء أن المقال يبدأ من منطق الدفاع عن التراث، وبصورة عفا عليها الزمن فيقول: «ودرءا لتلك الدعوات التى تصدر عن بعض المعاصرين بين الحين والحين ، ويرددها البعض بقصد أو بدون قصد ، وهى - بأى مقياس - لا تخلو من الغمز واللمز لهذا التراث العربى العريق ، وأن قال أصحابها : أنهم لا يقصدون بها الازراء أو الانتقاص من هذا التراث !!..

ومن بين تلك الدعوات ما نشر مؤخرا فى مقال حول «النقد العربى القديم والمنهجية» . ومما يثير الدهشة والغرابة كذلك أن العبيسى لا يذكر اسم الدكتور عبد القادر القط صاحب المقال ، ولا يشير إليه من قريب أو بعيد . بل يكتفى بالقول عنه : «واعتقد أن صاحب المقال بخبرته النقدية الطويلة يتفق معى الخ» ..

وسوف نتجاوز عن مثل هذه الأمور ، ونتناول بعض الحقائق التى أصبحت شائعة فى مجال الدراسات الحديثة فى النقد العربى القديم . مثل : الفصل بين الشكل والمحتوى الذى عرف به ذلك النقد ، والذى تبلور فى قضية اللفظ والمعنى ، وهو فصل كانت له خطورته على الأحكام النقدية ، ومثل تركيزه على العبارة أو الجملة واشتغال أصحابه

---

(١) دكتور عبد القادر القط «النقد العربى القديم والمنهجية» مجلة فصول العدد ٣ أبريل ١٩٨١ ص ٣١ .

(٢) دكتور محمد عبد الحميد العبيسى «ابن طباطبا فى نقده الابداعى» مجلة الأزهر ، الجزء السادس السنة الرابعة والخمسون ، ص ٩٠٣ .

بالتعليم . وقد دار النقاد القدامى فى حلقة مفرغة عدة قرون . وأصبحت آراؤهم اجتهادات تعوزها المنهجية بالمفهوم الصحيح . وقد أشار إلى ذلك كله الدكتور عبد القادر القط – فى ما أشار إليه – فى مقاله . كما تعرض إلى تحديد مفهوم الشعر فى النقد العربى القديم ، فى بحثه القيم «مفهوم الشعر عند العرب كما يصوره كتاب الموازنة بين أبى تمام والبحترى» وحدد هذا المفهوم فى عدد من المباحث أو السمات هى: الأصالة ، واللفظ والمعنى ، والايجاز والاستواء ، والواقع والواقعية ، وغنى عن البيان أن الشعر كان يتحدد فى إطار تلك المباحث الجزئية .

ولكن ذلك كله لا ينفى اجتهاد النقاد العرب ، ولا يمحو كل فضل لهم ، وهو ما نبه إليه الدكتور عبد القادر القط فى مقاله . ولكن المنهجية تقتضى أن يوضع النقد العربى القديم فى إطار عصره ، وألا يحمل ما لا يطيق . وقد تنبه الدكتور العبيسى إلى تلك الحقيقة ، فقال أن : «موروثنا النقدى له ظروفه وملابساته ، وله مقاييسه ومبادئه، فاذا تعاملنا مع هذا الموروث يجب ألا تفارقنا هذه الحقيقة ، فلا نحمل هذا التراث ما لا يطيق ، ولا نطلب من صانعى هذا التراث – وهم مبدعون فى جملتهم – أكثر مما قدموه أو طرحوه» ، ولكنه أغفلها عند التطبيق .

ونتوقف بعد هذه المقدمة عند ابن طباطبا العلوى (ت ٣٢٢هـ) ونقده الابداعى المزعوم الذى يحله تلك المكانة التى يحله أياها صاحب المقال ، حتى أنه يفضله على ابن المعتز صاحب كتاب «البديع» . زاعما أن الأخير اتخذ من البلاغة وحدها أسسا فى صنعة الشعر ، وهو رأى لا نوافقه عليه ، لأن ابن المعتز كان يحدد مفهوم المذهب الجديد الذى عرف «بالبديع» الذى زعم المحدثون من الشعراء أنهم ابتكروه ، وبخاصة وأن أغلبهم لم يكن عربيا فدافع عن العرب . وحدد ذلك الجديد بدقة ، وظل رأيه فى هذا الشأن يتردد فى كتب النقد من بعده ، مثل كتاب الموازنة للآمدى. وعمله هذا يقع من النقد فى الصميم ، وليس عملا بلاغيا صرفا .

قلنا أن الدكتور العبيسى خالف فى التطبيق ، ما وافق عليه نظريا . ومصداق ذلك قوله عن ابن طباطبا أنه : «ظاهرة أدبية ونقدية تكاد تكون فريدة فى عصره ويكفى أنه لم يسبق إلى ذلك الأساس الفنى المحكم الذى وضعه بخبرته وذوقه مستلهما دراسات السابقين وصولا إلى صنعة الشعر» فليس ابن طباطبا ظاهرة فريدة . وليست آراؤه بمثل تلك القيمة التى يراها الدكتور العبيسى. وسوف نستعرض عملية الابداع الشعرى كما

يتصورها ابن طباطبا ليتضح لنا أنها آراء فجة ولا قيمة لها على الاطلاق : كما يتضح من قوله : «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكرة نثرا ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه ، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يروقه أثبته ، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعانى ، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت فيها ، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ، ونتجته فكرته ، فيستقصى انتقاده ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية ، وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله» وهذا الكلام يعنى أن عملية الابداع فى الشعر تتخذ الخطوات التالية :

١ – وضع الشاعر للمعانى التى يريد أن يصوغها فى قصيدته فى عبارات نثرية ، قبل أن يصوغها شعرا .

٢ – إعداد الألفاظ المناسبة التى تطابق تلك الأفكار بعد أن وضحت لديه بعد صياغتها النثرية السابقة .

٣ – بعد الفراغ من اختيار الشاعر للألفاظ والمعانى ، عليه أن يختار الوزن والقافية الملائمين لهما .

٤ – ولا ما نع فى أثناء ذلك أن يثبت ما قد يتصادف أن يكون قد نظمه من أبيات الشعر إذا وجدها تتفق والمعانى التى اختارها .

٥ – وعليه بعد ذلك أن يربط بين القوافى والمعانى الملائمة لها ،على ألا يقوم بترتيب أبيات القصيدة فى تلك المرحلة (المتقدمة من العملية الابداعية للشعر) ، بل يوردها كما اتفق له نظمها حتى ولو كانت تختلف مع ما قبلها .

٦ – تأتى بعد ذلك كله مرحلة الترتيب ، وذلك عند اكتمال المعانى التى يريد الشاعر أن يصوغها فى قصيدته شعرا ، وعندما تكثر لديه الأبيات التى نظمها (أو بعبارة أخرى

عندما يجد أنه قد انجز محصولا وفيرا من المعانى والأبيات) . وفى مرحلة الترتيب تلك توضع أبيات القصيدة فى نظام يجمع ما تشتت منها .

٧ – وتتلو تلك المراحل وتتمها مرحلة الانتقاد التى تنحصر فى استبدال . لفظة مستكرهة بأخرى نقية ، أو نقل معنى من بيت إلى بيت آخر إذا وجد الثانى أفضل من الأول ، أو تغيير قافية بأخرى .

ولا يخفى أن الابداع الفنى لا يمكن أن يتحقق بتلك الكيفية التى تنفصل فيها مراحل الابداع الفنى ، وتتعاقب بصورة يغلب عليها الذهن الواعى ، فى حين أن العملية الابداعية عملية معقدة ، يسهم فى تشكيلها الوعى واللاوعى معا ولا ينفصل اللفظ عن المعنى فى أثنائها هذا الانفصال، ولا يمكن –أيضا – أن ينفصل الوزن والقافية عن التجربة ككل . ولذا يقول أحد الباحثين مؤكدا أن عملية الابداع الفنى لا يمكن أن تنفصل ، أو تتفتت بمثل تلك الصورة التى تفقدها وحدتها : «انتهينا فى فصل سابق عن «عملية الابداع» إلى أن تفتيت هذه العملية إلى مراحل معينة يفقدها وحدتها وكليتها وحيويتها .. فتشريح فعل الابداع إلى أجزاء يؤدى فى النهاية إلى قتله، أو إلى رسم صورة ثابتة جامدة له لا تعبر عن حقيقته الدينامية»[١].

وليس من المبالغة القول أن الشعر لا يمكن أن يبدعه شاعر على طريقة ابن طباطبا ، بل وليس من الشطط القول بأنه لن يكون شعرا عندئذ وعندما يقال إن ابن طباطبا طبق مقياس «الصنعة» على عملية الابداع الشعرى ، دون أن يفطن إلى الفارق الكبير بين عمل الصانع والشاعر ، يكون ذلك القول صحيحا ومما يؤكد ذلك قوله : «ويكون كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف .. وكالنقاش الرقيق الذى يضع الاصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه .. وكناظم الجواهر الذى يؤلف النفيس منها والثمين الرائق ، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها ، وكذلك الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتى فيه بالكلام البدوى والفصيح لم يخلط به الحضرى المولد». وقد يقال إنّ ابن طباطبا لا يقصد «بالصنعة» إلا الجانب الفنى الذى يضيفه الصانع باعتباره جهدا إبداعيا . ولكن هذا القول ليس إلا حسن ظن فحسب ، لأن تصوره السابق لعملية الابداع الفنى ، التى تبدو كل مرحلة من مراحلها مستقلة عن الأخرى ، يكشف عن

(١) دكتور أحمد عيسى الابداع فى الفن والعلم ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٧٩ ص ١٢٧ .

سوء فهم لتلك العملية الفنية المعقدة التى لا يمكن أن يكون العقل وحده أساسها ، أو بعبارة أخرى لا تتم بوعى كامل من الفنان .

وننتقل إلى موضوع ثان أثاره صاحب المقال وهو موضوع الوحدة العضوية للقصيدة ، التى يرى أن ابن طباطبا سبق إليها أصحابها . فيقول : «.. ومما يجب تسجيله لابن طباطبا عنايته بالوحدة الفنية للقصيدة ، بما يحقق الانسجام بين معانيها ،والالتحام بين أفكارها ، فلا تراها ممزقة الأوصال ، ومهلهلة المعانى» .. ويبالغ فيجعل ابن طباطبا أول من دعا إلى الوحدة العضوية فى القصيدة التى دعت إليها مدرسة الديوان ، وهى دعوى عريضة لا تثبت للتمحيص . وبخاصة إذا فهمنا عبارة ابن طباطبا على وجهها الصحيح يقول ابن طباطبا : «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يسبق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله . فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها ، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها ، نسجا ، وحسنا وفصاحة ، وجزالة ألفاظ ودقة معان ، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا على ما شرطناه فى أول الكتاب حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا ، كالاشعار التى استشهدنا بها فى الجودة والحسن واستواء النظم لاتناقض فى معانيها ، ولا وهى فى مبانيها ولا تكلف فى نسجها تقتضى كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها مفتقرا إليها . فإذا كان الشعر على هذا المثال سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهى اليها راويه ، وربما سبق إلى إتمام مصراع منه اضطرارًا يوجبه تأسيس الشعر»[1].

وترد كلمة المعنى فى النص السابق بمعنى الموضوع فى إطار القصيدة الطويلة أو بعبارة أخرى بمعنى الغرض ، كالغزل ، أو الرثاء أو الفخر أو الوصف أو ما شابهها . بحيث يخرج الشاعر من موضوع إلى موضوع خروجا لطيفا ، كما قال ابن طباطبا فى أول كتابه عيار الشعر . كأن ينتقل من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، وقد عرف هذا الانتقال بالتخلص : «فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه فى فنونه صلة لطيفة ، يتخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق ، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف

---

(١) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام ، دار المعارف الاسكندرية ص ١٤٨ ، ١٤٩ .

الرياض والرواد ، ومن وصف الظلمان والأعيار إلى وصف الخيل والأسلحة ، ومن وصف المفاوز والفيافى إلى وصف الطرد والصيد ، ومن وصف الليل والنجوم إلى وصف الموارد والمياه والهواجر والآل ، والحرابى والجنادب ، ومن الافتخار إلى اقتصاص مآثر الأسلاف ، ومن الاستعانة والخضوع إلى الاستعتاب والاعتذار ، ومن الإباء والاعتياص إلى الاجابة والتسمح بألطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا به وممتزجا معه»[1] وكل ما يطلبه ابن طباطبا فى نصه السابق هو الانتقال من غرض إلى الآخر بصورة غير فجائية حتى تبدو متصلة بما قبلها ، يقول : «ومن الأبيات التى تخلص بها قائلوها إلى المعانى التى أرادوها من مديح أو هجاء أو افتخار أو غير ذلك، ولطفوا فى صلة ما بعدها بها فصارت غير منقطعة عنها ما أبدعه المحدثون من الشعراء»[2] وهو ما يعنيه بالتخلص . حقا يحاول ابن طباطبا أن يكشف عن أن الرابطة المنطقية والمعنوية بين شطرى البيت غير متحققة[3] ولكنه لم يكن يعنى «الوحدة العضوية» بمفهومها الحديث ، بل ولا نظن تلك الوحدة قد خطرت له ببال . ويبدو لى أنه يقصد بوحدة النسج ما عرف بالاستواء أو عدم التفاوت فى الصياغة اللغوية لأبيات القصيدة . ولعل هذا هو ما جعل الدكتور شوقى ضيف يتحرز وهو يتحدث عن وحدة القصيدة فى نقد ابن طباطبا ، فيقول : وكأنه تنبه للوحدة العضوية ولم يقل تنبه لها بالفعل : فيقول : «وكأنّ ابن طباطبا تنبه فى دقة إلى ما ردده — ولا يزال يردده — النقاد فى عصرنا عن فكرة الوحدة العضوية فى القصيدة ، بحيث تصبح عملا محكما»[4]. ويتضح رأيه الصريح فى قيمة كتاب «عيار الشعر» من قوله : «وقد يكون الكتاب عاما مثل «عيار الشعر» لابن طباطبا ، ولكن حين نقرؤه نجده لا يكاد[5] يتجاوز مشكلة اللفظ والمعنى ، وبعض مسائل بيانية وبلاغية».

ويظهر ذوق ابن طباطبا النقدى فى صورة لا تسمح له بأن يحتل تلك المكانة الرفيعة التى يراد لها أن يتبوأها فى تاريخ النقد العربى القديم . فهو عندما يتناول بالنقد بعض الأبيات الجيدة ، يزعم بأنها رديئة ، لمجرد أن الشاعر أبعد فى الخيال أو بعبارة أخرى فى المجاز . فيذكر قول المثقب العبدى فى ناقته :

---

(١) المرجع السابق ص ٢٠ .

(٢) المرجع نفسه ص ١٣٠ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

(٤) دكتور شوقى ضيف ، البلاغة تطور وتاريخ طبعة ٣ ، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٩ ص ١٢٧ .

(٥) المرجع السابق ص ٢٢ .

تقول وقد درأت لها وضينى أهــذا دينـــه أبدا ودينى

أكل الدهر حـــل وارتحال أمــا يبقى على ولا يقينى

مسبوقا بقوله : «فمن الحكايات الغلقة والاشارات البعيدة قول المثقب العبدى فى وصف ناقته» . ويعقب على البيتين بقوله : «فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة ، وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول: والذى يقارب الحقيقة قول عنترة فى وصف فرسه :

فازور من وقـــع القنا بلبانه وشكا إلى بعبرة وتحمحم[١]

والواقع أن بيتى المثقب العبدى فى ناقته رائعان ، ويصوران ما يتمتع به من إحساس مرهف دقيق، أتاح له أن يعبر عن أحاسيس ناقته التى تربطها به ألفة وعاطفة صادقة ، وأن يصور اشفاقه عليها من رحلاته المضنية إلى ممدوحيه ، ولا يقل البيتان جودة عن بيت عنترة . وقد قدم الدكتور طه حسين لأبيات «المثقب» العبدى فى ناقته بقوله : «إنما أقف بك عند هذه الأبيات لأنها خليقة بأعظم الاعجاب وأقواه حقا» ثم يورد الأبيات الثلاثة الآتية للشاعر :

إذا ما قمت أرحلهـــا بليل تـأوة آهة الرجـــل الحزين

تقول إذا درأت لها وضينى أهــذا دينـــه أبدا ودينى

أكل الدهـــر حـــل وارتحال أما يبقى على وما يقينى[٢]

وسوف لا نورد تحليل الدكتور طه حسين كاملا لتلك الأبيات ، ولكننا نكتفى ببعضه وهو قوله.. «أما أنا فأرى أنه من أروع ما قال الناس ، لا فى اللغة العربية وحدها ، بل فى غيرها من اللغات أيضا»[٣] ليتضح لنا مبلغ إعجابه بتلك الأبيات .

ومن الأمثلة الأخرى على سوء تقديره للشعر ما نراه من غضه للقيمة الفنية للأبيات التالية :

أومت بكفيها من الهـــودج لولاك هذا العام لم أحجج

أنت إلى مـــكة أخـــرجتنى حبا ، ولولا أنت لم أخرج

---

(١) المرجع نفسه ص ١٤١ .

(٢) دكتور طه حسين ، حديث الأربعاء ، جـ ١ طبعة ١٢ ، دار المعارف ، القاهرة ص ١٦٩ .

(٣) نفسه ص ١٧٠ .

ويقدم لهما بقوله : «ومن الايماء المشكل الذى لا يفهم ، وقد أفرط فى حكايته قول الآخر» ثم يعقب عليهما بقوله : «فهذا الكلام كله ليس مما يدل عليه إيماء ولا تعبر عنه إشارة ..»[1] وموقف الناقد من البيتين الأخيرين يدل على أن حكمه إما مستمد من غيره – وهو الأرجح – أو حكم ينبيء عن ذوق نقدى متواضع لا يؤهله لنقد النصوص الشعرية . وسوف نرى ذلك التعليق فى كثير من كتب النقد القديمة ،وكأنه حقيقة لا يأتيها الباطل .

ويدفعنا هذا إلى الحديث عن مفهوم الصدق الفنى لديه ، وبخاصة وأن كلمة الصدق تتكرر عنده[2] بمعان مختلفة ، فقد يعنى الصدق مراعاة منازل الممدوحين: «فيخاطب (الشاعر) الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها ، وأن يخلطها بالعامة. كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك. ويعد لكل معنى ما يليق به. ولكل طبقة ما يشاكلها ، حتى تكون الاستفادة من قوله فى وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله فى تحسين نسجه وابداع نظمه»[3].

وهو صدق غير فنى ، لأنه غير نابع من صدق أحاسيس الشاعر تجاه ممدوحه . وقد أصبحت تلك المسألة من المسلمات فى النقد العربى القديم . وقد أشار إلى هذا الدكتور عبد القادر القط فى فى مقالته القيمة «النقد العربى القديم والمنهجية» . كما يرد «الصدق» عنده بمعنى مختلف وهو يتحدث عن التشبيه ، إذا نرى أن التشبيه الجيد يكون قريبا من الواقع والحقيقة . ويزداد صدقا إذا : «اتفق فى الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوى التشبيه وتأكد الصدق فيه وحسن الشعر بـه»[4]. فكلما كانت أوجه الشبه بين المشبه والمشبه به كثيرة يكون تشبيها جميلا وصادقا[5] وفى هذا إغفال لوظيفة التشبيه الحقيقية وهى التعبير عما يشعر به الشاعر. بغض النظر عن التطابق مع الواقع .

---

(١) عيار الشعر ص ١٤١ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٦٣ ، ١٠٥ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٠ .
(٤) المرجع نفسه ص ٣١ .
(٥) المرجع نفسه ص ٣٦ .

وهكذا يصبح الصدق عدوا للخيال ، أو ضابطا له بحيث لا يطلق الشاعر لخياله العنان ، ويتضح هذا من قول ابن طباطبا تعقيبا على قول جنوب أخت عمر ذى الكلب :

فأقسمت يا عمرو لو نبهـــاك   إذا نبهـــا منك داء عضـالا
إذا نبهـــا ليت عِرِّيســـة   مقيتا ، مقيدا نفوسـا ومالا
وخـرق تجاوزت مجهولـــه   بوجناء حرف تشكى الكلالا
فكنت النهـــار بـه شمســه   وكنت دجى الليل فيه الهلالا

فتأمل تنسيق هذا الكلام وحسنه ، وقوله مقيتا مقيدا ثم فسرت ذلك فقالت نفوسا ومالا ، ووصفته نهارا بالشمس ، وليلا بالهلال ، فعلى هذا المثال يجب أن ينسق الكلام صدقا لا كذب فيه، وحقيقة لا مجاز معها فلسفيا كقول القائل :

وفى اربـع منى حلـت منـك أربـع   فمـا أنا دار أيهـا هـاج لى كربى
أوجهـــك فى عينى أم الريـق فى فمى   أم النطق فى سمعى أم الحب فى قلبى»[(١)]

ويكون التشبيه صادقا ايضا ، إذا اتبع الشاعر فى صوغه أساليب القدماء، أو قاس عليها ، ويتحقق ذلك الصدق بشرط خاص. وهو المزج بين المعانى فى التشبيهات التى يحدثها الشاعر ، وعدم الاقتصار على الأخذ دون إضافة . يقول ابن طباطبا : «فالشاعر الحاذق يمزج بين هذه المعانى فى التشبيهات لتكثر شواهدها ، ويتأكد حسنها ، ويتوقى الاقتصار على ذكر المعانى التى يغير عليها دون الابـداع فيهـا والتلطيـف لها لئلا يكـون كالشىء المعاد المملول»[(٢)].

ولا يخفى أن ابن طباطبا استمد أغلب مفاهيمه عن الشعر من ابن قتيبة ، وبخاصة تقسيمه للشعر إلى حسن اللفظ واهى المعنى . وصحيح المعنى رث الصياغة ، وبارع المعنى فى المعرض الحسن . فهذا كله مأخوذ من تقسيم الشعر إلى أربعة أضرب عند ابن قتيبة[(٣)].
بل إننا نجد بعض أمثلة ابن قتيبة واردة فى «عيار الشعر» مثل قول الشاعر:

---

(١) المرجع نفسه ص ١٤٩ ، ١٥٠ .
(٢) المرجع نفسه ص ٣٦ .
(٣) البلاغة تطور وتاريخ ص ١٢٤ .

ولمـــا قضينا من منى كل حـــاجة ومسـح بالأركان من هـو ماســح
وشدت على حدب المهارى رحالنا ولا ينظر الغـــادى الذى هو رائح
أخــذنا بأطـراف الأحــاديث بيننا وســالت بأعناق المطى الأباطــح

وقد كان ابن قتيبة يمثل بهذه الأبيات للشعر الذى .. «حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى»[1]. والغريب أن ابن طباطبا يعتبر المعنى غاية الشعر، ومن ثم لا تشفع للشعر جودة لفظه وحسن صياغته مادام بدا فقيرا فى المعنى. ومن ثم يحكم على ابيات رائعة بأنها واهية تحصيلا ومعنى مثل قول جرير:

أن الذين غدوا بلبك غـادروا وشـــلا بعينك لا يزال معينا
غيضن من عبراتهن وقلـن لى ماذا لقيت من الهوى ولقينا[2]

وهى أبيات يوردها ابن قتيبة كذلك[3]. كما يورد ابن طباطبا كذلك البيتين التاليين ، ويعيبهما ، لضآلة ما يحملان من معنى.

فياحسنها إذ يغسـل الدمـع كحلها وإذ هى تذرى الدمع منها الأنامل
عشية قـــالت فى العتـــاب قتلتنى وقتلى بما قالت هناك تحـــاول[4]

وهو ما يدل على تأثره بسابقيه تأثرا لا يسمح له بالاعتماد على ذوقه الخاص . ويكشف عن اتباعيته النقدية ، ومحاولته إخفاءها مما يؤدى إلى اضطراب عبارته وهو يعبر عما عبر عنه سابقوه كابن قتيبة ، الذى صاغ عبارته بايجاز بينما أسهب هو فى التعبير عن الفكرة نفسها فقال : «ومن الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة الرائقة سماعا ، الواهية تحصيلا ومعنى. وإنما يستحسن منها اتفاق الحالات التى وضعت فيها ، وتذكر اللذات بمعانيها . والعبارة عما كان فى الضمير منها ، وحكايات ما جرى من حقائقها دون نسج الشعر وجودته ، واحكام رصفه واتقان معناه»[5] فلسنا ندرى ماذا يعنى بنسج الشعر على وجه الدقة إن لم يكن يعنى حلاوة اللفظ، وقدرته على التأثير . وتفتقد أحكامه الحاسة النقدية ، عندما يعلق على قوافى بعض الأبيات معلنا إعجابه الشديد بها كقول الشاعر:

---

(١) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، جـ ١ تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة. ١٩٦٦ ص ٦٦ .
(٢) عيار الشعر ص ٩٩ .
(٣) الشعر والشعراء ص ٦٧ .
(٤) ، (٥) عيار الشعر ص ٩٩ .

وَأَرَاكَ تَفْرِىَ مَـــا خَلَقْتَ وَبَعْـ ـضُ القَــوْمِ يَخْلُقُ ثُمَّ لاَ يَفْرِى
وَلأَنْتَ أَشْجَع حِيَن تتجــهُ الْـ أَبْطَالُ ، مِنْ لَيْثٍ أَبِى أَجْــرِى[١]

فيقول : «فقوله : «ثم لا يفرى» و «أبى أجرى» حسنان فى موقعهما»[٢]. كما يبدى إعجابه بالبيت التالى:

كــأنى لم أكن من بعــد إلــف عذلت النفس قبل على هوى لى

بقوله : «فقوله هوى لى لطيفة الموقع»[٣] وتصبح عباراته «عجيبة الموقع» ، و «لطيفة الموقع» ، و «حسنة الموقع» تعبيرا آليا عن إعجابه بقوافى عدد من الأبيات، لا ينبىء عن ذوق نقدى رفيع[٤]. ويتضح عجزه عن الاحساس بالقافية المتمكنة من قوله تعقيبا على البيت التالى :

دومى أدم لك بالوفاء على الصفا إنى بعهـــدك واثـــق فثقى بى

«فقوله فثقى بى» لطيفة جدا يستدل بها على حذق قائلها بنسج الشعر»[٥].

ولكن ابن طباطبا – برغم ذلك كله – يتنبه إلى أن العرب كانت تمدح ببعض الصفات الجسدية كالجمال والبسطة وايضا بصفات أخلاقية معنوية ، ويورد من الأخيرة الكثير مما يدل على أن المدح العربى كانت تغلب عليه المعنويات لا الماديات[٦]. مما يجعل ما ذهب إليه قدامة ابن جعفر ، فى نقد الشعر من الحديث عن المدح بالصفات النفسية ليس بالأمر الجديد أو الذى لم يفطن إليه أحد قبله[٧]. ولو استعرضنا المدائح العربية فسوف يتضح لنا أن المدح بالمعنويات أو الهجاء بها ، كان هو الغالب على هذين الفنين ، أعنى فنى المديح والهجاء .

---

(١) المرجع نفسه من ص ١٢٥ وانظر عيار الشعر ، تحقيق الدكتور عبد العزيز المانع . دار العلوم للطباعة والنشر . الرياض المملكة العربية السعودية ص ١٧٧ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٢٥ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٢٨ .
(٤) المرجع نفسه ص ١٢٨ ، ١٢٩ .
(٥) المرجع نفسه ص ١٢٩ .
(٦) المرجع نفسه ص ٢٥ ، ٢٦ .
(٧) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، طبعة ٣ تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجى القاهرة ١٩٧٨ ص ٦٥ ، ٦٦ .

وقد أحس ابن طباطبا العلوى بمحنة الشاعر المعاصر له والتى تتمثل فى التقليدية الغالبة على الشعر العربى عندئذ . وعبر عن ذلك فى فقرة توسع فيها على بن عبد العزيز الجرجانى ، وأضفى عليها من وعيه النقدى . وبمقارنة تعبير كل منهما عن محنة الشاعر فى زمنهما يتضح لنا الفارق الكبير بين الحاسة النقدية عند كل منهما . فالجرجانى قد يكون قد أطلع على عبارة ابن طباطبا ، ولكنه خلع عليها وعيه العميق والدقيق بالمشكلة ، فقال : «ولو أنصف أصحابنا لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار وصغيرهم أولى بالاكبار ، لأن أحدهم يقف محصورا بين لفظ ضيق مجاله ، وحذف أكثره ، وقل عدده ، وحظر معظمه . ومعان قد أخذ عفوها وسبق إلى جيدها ، فأفكاره تنبث فى كل وجه ، وخواطره تستفتح كل باب ، فإن وافق بعض ما قيل ، أو أجتاز منه بأبعد طرف قيل : سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه، ولامر بخلده ، كأنّ التوارد عندهم ممتنع واتفاق الهواجس غير ممكن ! وإن افترع معنى بكرا ، أو افتتح طريقا مبهما لم يرض منه إلا بأعذب لفظ وأقربه من القلب ، وألذه فى السمع ، فإن دعاه حب الاغراب وشهوة التنوق إلى تزيين شعره وتحسين كلامه، فوشحه بشىء من البديع، وحلاه ببعض الاستعارة قيل هذا ظاهرة التكلف، بين التعسف ، ناشف الماء ، قليل الرونق وأن قال ما سمحت به النفس ورضى به الهاجس قيل : لفظ فارغ وكلام غسيل ، فإحسانه يتأول ، وعيوبه تتمحل ، وزلته تتضاعف وعذره يكذب»[1]. ويقول ابن طباطبا فى هذا المعنى : «والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة ، وخلابة ساحرة . فإن أتوا بما يقصر عن معانى أولئك ، ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول وكان كالمطرح المملول ومع هذا فإن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء ، وفى صدر الإسلام ، من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم فى المعانى التى ركبوها على القصد للصدق فيها مديحا وهجاء، وافتخارا ووصفا وترغيبا ترهيبا»[2].

ومن ثم يكون ابن طباطبا ناقدا لا خطورة له فى تاريخ النقد العربى القديم حتى ولو وضعناه فى مقابل قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) باعتبار أن الأخير يمثل ذوقا غير عربى فى حين يمثل الأول الذوق العربى غير المتأثر بالثقافات الأجنبية ، فقدامه – برغم كل

---

(١) على بن عبد العزيز الجرجانى ، الوساطة ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد البجاوى ، مطبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه ، القاهرة ١٩٦٦ ص ٥٢ .

(٢) عيار الشعر ص ٢٢ ، ٢٣ .

ما قيل فيه مدحا أوقدحا – أكثر نضجا بالقياس إلى ابن طباطبا ، ومن هنا فإن الدكتور عبد القادر القط تعرض للأخير فى مواضع قليلة من مقاله في مجلة فصول ، ليضعه فى موضعه الصحيح من حركة النقد العربى القديم ، وبخاصة وأن الدكتور عبد القادر القط كان من أوائل من أرخو لذلك النقد، [١] بل وعلمه للطلاب في الجامعة سنوات طوالا. فعلينا إذن أن نضع تراثنا النقدى القديم فى ضوء عصره ، وأن ندرك أنه لا يمكن أن يتطابق فى مفاهيمه ، مع مفاهيم النقد الحديث لأن ذلك مستحيل ، وضد طبائع الأشياء ، مع العلم بأن هذا لا . يقلل من قيمة ذلك النقد فى نظرنا كتراث له حسناته وسيئاته .

(١) انظر كتابه مفهوم الشعر عند العرب الذى نشره بالإنجليزية فى بحث للدكتوراه

مفهوم الصنعة عند أبى هلال العسكرى

أبو هلال العسكرى (ت ٣٩٥هـ) مهتم بصنعة الكتابة ، وصنعة الشعر . ولابد أن تتسع كلمة «الصنعة» لتتضمّن الإبداع – كما قلنا – فى الشعر والنثر . وهو يتحدث عن هذا الموضوع من خلال قضية اللفظ والمعنى . وإذا كان الكلام يتألف من هذين العنصرين ففى أيهما تكون الصنعة ؟

يرى أبو هلال العسكرى أن الصنعة تكون فى الألفاظ لافى المعانى : يقول : «ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ ، أن الخطب الرائعة ، والأشعار الرائقة ، ما عملت لإفهام المعانى فقط ، لأن الردىء من الألفاظ يقوم مقام الجيّدة منها فى الإفهام ، وإنما يدل حسن الكلام ، وإحكام صنعته ، ورونق ألفاظه ، وجودة مطالعه ، وحسن مقاطعه ، وبديع مباديه ، وغريب مبانيه على فضل قائله ، وفهم منشئه .

وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعانى . وتوخى صواب المعنى أحسن من توخى هذه الأمور فى الألفاظ .»[1] وهو وإن كان يجمع بين اللفظ والمعنى فى قوله : «ولا خير فى المعانى إذا استكرهت قهرا ، والألفاظ إذا اجترت قسرا ، ولا خير فيما أُجيد لفظه إذا سخف معناه ، ولا غرابة فى المعنى إلا إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى ، وظهور المقصد .»[2] فإنّه يعود إلى تأكيد ما سبق أن ذكره من أهمية اللفظ فى بلاغة الكلام : «والكلام إذا كان لفظه غثا ، ومعرضه رثا ، كان مردودا ولو احتوى على أجل معنى وأنبله ، وأرفعه وأفضله»[3].

ولكن هذا لا يعنى أن أبا هلال يهدر كل قيمة للمعنى ، أو لا يقيم لها وزنا ، وإنما هو يراها مهمة كذلك ، وإن كان للفظ الفضل الأول : فيقول : «إن الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها ، ويعبر عنها ، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته

(١) أبو هلال العسكرى : الصناعين ، تحقيق على محمد البجاوى وآخرين . دار الفكر العربى ط ٢ ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٦٤ .

(٢) المرجع نفسه ص ٦٦ .

(٣) المرجع نفسه ص ٧٣ .

إلى تحسين اللفظ ، لأن المدار بعد على إصابة المعنى ، ولأن المعانى تحل من الكلام محل الأبدان ، والألفاظ تجرى معها مجرى الكسوة ومرتبة أحدهما على الأخرى معروفة»[١].

وهو هنا يتكىء على أهمّيّة المعنى وعلى حاجة الأديب شاعرا وناثرا إلى الاهتمام به ، واعتبار المعنى بمنزلة «البدن» ، والألفاظ بمنزلة الكسوة ، وهو يفضل المعنى فى هذا المقام على اللفظ ، بقوله : «ومرتبة أحدهما على الأخرى معروفة» ولاشك أنه يعنى أن الجسد يفضل الكسوة التى يكسى بها .

ويقيم هذا التفضيل على اعتبار أن نظم الشاعر، ونثر الناثر هدفه «إصابة المعنى» ، وإصابة المعنى هو إصابة الغرض أى تحقيق الهدف. ومن هنا – أرجح – أنه يقصد بإصابة الهدف تحقيق الغرض ، لا مجرّد الوصول إلى المعنى أو إيصاله: بدليل قوله معترضا على قول العتابى التالى : «كل من أفهمك حاجته فهو بليغ ، وإنما عنى (أى العتابى) : أن من أفهمك حاجته بالألفاظ الحسنة ، والعبارة النيرة ، فهو بليغ .

ولو حملنا هذا الكلام على ظاهره للزم أن يكون الألكن بليغا ؛ لأنّه يفهمنا حاجته ، بل ويلزم أن يكون كل الناس بلغاء حتى الأطفال لأن كل أحد لا يعدم أن يدل على غرضه بعجمته ، أو لكنته ، أو إيمائه أو إشارته ، بل لزم أن يكون السِّنَّوْرُ بليغا ، لأنا نستدل بضغائه على كثير من إرادته . وجمجمة الأعجمى للعادة التى جرت لنا فى سماعها ، لا لأن تلك بلاغة .[٢]

ولقد أطلنا فى هذا النص لبيان أن إفهام المعنى ليس هو هدف الأدب ، وإنما هدفه التأثير أو إصابة المعنى أى تحقيق الغرض الذى يساق الكلام إليه ، لا مجرد المعنى المباشر أو الدلالة المباشرة ، ومن هنا كانت العناية بجمال الكلام لتحقيق ذلك التأثير الفاضل على المعنى المباشر ، والمجاوز له.

ولكن إصابة الغرض لا تتحقق بإهدار المعنى ، وإنما يعين المعنى ، والاحتفال به ، فضلا عن الاختيار الدقيق ، والجميل للألفاظ ، على أن يكون الكلام بليغا .

---

(١) المرجع نفسه ص ٧٥ .

(٢) الصناعتين ص ١٧ .

لكنه يشير إلى أن الصنعة إنما تكون في الألفاظ ، لأن المعنى لو جاء وسطا ، وكان اللفظ سهلا حلوا لارتفع قدر هذا الشعر : «إن الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا ، وسلسا سهلا ومعناه وسطا ، دخل فى جملة الجيد ، وجرى مع الرائع النادر كقول الشاعر :

ولمـــا قضينا من منى كُلَّ حَـاجَةٍ ... ومَسَّحَ بالأركانِ من هو مَاســـحُ
وَشُدَّتْ على حُدبِ المَهَارَى رِحَالُنَا ... ولم ينظر الغادىِ الذى هـــو رائح
أخذنا بأطراف الأحـــاديث بيننا ... وســـالت بأعناق المطىِّ الأباطح

وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى، وهى رائقة معجبة[١] ويبيّن فى وضوح تام تفاهة المعنى من وجهة نظره بقوله : مشيرا إلى معنى الأبيات : «... وإنما هى : ولما قضينا الحج ، ومسحنا الأركان ، وشدّت رحالنا على مهازيل الإبل ، ولم ينتظر بعضنا بعضا[٢] ، جعلنا نتحدث، وتسير بنا الإبل فى بطون الأودية[٣]

وهذا يعنى أن الصنعة تكون فى الألفاظ لا فى المعانى ، أو على الأقل يلعب اللفظ الدور الأول فى بلاغة الكلام .

وهو يستحسن أشعارًا يخالف فى استحسانها ابن قتيبة وابن طباطبا العلوى، لأن له مفهومه الخاص للشعر الكامل، والذى يكون – فى رأيه – مستقيم الوزن ، جيد السبك، متلائم النسج[٤] ، ويأخذ على المفضل الضبى اختياره لقصيدة المرقش :

هل بالديار أن تجيب صمم ... لـــو أن حيا ناطقـــا كَلَّم

وذلك لكثرة الغريب بها ، وعدم استقامة وزنها ،[٥] وهو يستجيد الشعر لجمال صياغته، وقدرته على التأثير ويذكر قول جرير :

إن العيون التى فى طرفهـــا مرض ... قتلننـــا ثم لــــم يحيين قتلانا
يصر عن ذا اللب حتى لاحراك به ... وهـــن أضعف خلـق الله أركانا

---

(١) المرجع نفسه ص ٦٥ وانظر الشعر والشعراء جـ ١ ص ٦٦ .
(٢) هكذا بالأصل ولعل الصحيح ولم ينظر بعضنا بعضا .
(٣) المرجع نفسه ص ٦٥ وانظر الشعر والشعراء .
(٤) ، (٥) المرجع نفسه ص ٩ وانظر البيتين الشعر والشعراء جـ ١ ص ٦٨ .

وقوله :

إن الذين غدوا بلبك غـادروا　　وشـلا بعينك لايزال معينـا
غيّضْنَ من عبراتهن وقلـن لى　　مـاذا لقيت من الهوى ولقينا[1]

قلنا إن ابن قتيبة ، وابن طباطبا يرون فى هذه الأشعار وما ماثلها ، لفظا حلوا ، لا يحمل كبير معنى . يقول ابن قتيبه عن مثل تلك الأشعار : «وضرب منه حسن لفظه وحلا ،فإذا أتت فتشته لم تجد فائدة فى المعنى .»[2]

قلنا إنه – أى أبا هلال – يأخذ على «المفضل» اختياره لقصيدة «المرقش» لما فيها من الغرابة ، وهذا يعنى أن البلاغة – فى رأيه – لا تقوم على الإغراب ، أو الغموض ، وأن السهولة أصعب منالا من الإغراب ، خلافا لما قد يتبادر إلى الذهن[3] ، ولكن هذا لا يعنى أن أية سهولة تحقق البلاغة ، وإنما تتحقق البلاغة فى مستوى خاص منها يسميه «السهل الممتنع»[4]، فما كان «... لفظه سهلا ، ومعناه مكشوفا بينا فهو من جملة الردىء المردود»[5] ، ولعله يقصد بالسهولة وانكشاف المعنى الابتذال ، والخلو من الإبداع[6].

فهناك السهولة مع الأصالة والإبداع والجزالة[7]. والجزالة هنا لا تتنافى مع السهولة . وقبل أن نستشهد بأمثلة من الشعر الذى اختاره للدلالة على ذلك نقف عند تعريفه للسهولة التى لا تخلو – فى رأيه – من الجزالة : إذ يقول : «وأما الجزل المختار من الكلام ، فهو الذى تعرفه العامّة إذا سمعته، ولا تستعمله فى محاوراتها ..»[8]

ودليلنا على أن السهولة لابد أن تتضمن الجزالة والإبداع مقطوعة يختارها ضمن ما اختاره من السهل الممتنع. كقول البحترى :

أيهـا العاتب الذى ليس يرضى　　نم هنيئا فلست أطعم غمضـا
إنّ لى من هواك وجدا قد استهـ　　ـلك نومى ومضجعا قد أقضـا
فجفونى فى عبرة ليس ترقـا　　وفـؤادى فى لوعـةٍ ما تَقَضّى[9]

(١) المرجع نفسه ص ١٠ انظر الأبيات وشعر الشعراء جـ ١ ص ٦٧ .
(٢) الشعر والشعراء جـ ١ ص ٦٦ .
(٣) ، (٤) الصناعتين ص ٦٧ .
(٥) ، (٦) ، (٧) ، (٨) ، (٩) المرجع نفسه ص ٧٠ .

وبعد هذه المقدمة ندخل إلى استخدامه لمصطلح الصنعة ، وسوف نرى له رأيا محددا فى مصطلح الصنعة: «فالصنعة ، النقصان عن غاية الجودة ، والقصور عن حد الإحسان .»[١] ويضرب مثالا على ذلك بإقواء النابعة فى قوله :

أمــن آلِ مَيَّةَ رَائِــحٌ أو مغتــدى عجـــــلان ذا زادٍ وغير مُزَوَّدِ
زعــم البوارِحُ أن رحلتنا غــدًا وبذاك خبرنا الغرابُ الأسْوَدُ[٢]

ويعقب على ذلك بقوله : «وعرف أنّه (أى الإقواء) عيبٌ ، خرج وهو يقول : دخلت يثرب وفى شعرى «صنعة»[٣] ، فخرجت منها وأنا أشعر العرب . أى وجدت نقصانا عن غاية التمام ..»[٤] «فالصنعة» نقص يلحق شعر الشاعر – وإن كان مجيدا –ويحول بينه وبين بلوغ مرحلة الإتقان التام ، وأنا – فيما أعلم لم أجد أحدا استخدم مصطلح الصنعة بهذه الصورة قبله .

وهو ينظر فى صنعة الشعر لا بالمعنى السابق، وإنما بمعنى عملية الإبداع الشعرى ، وما تعتمد عليه، فى هذا الشأن ، مفضلا الصياغة أو اللفظ على المعنى مستمدا من الجاحظ قائلا : «قال أبو هلال : وليس الشأن فى إيراد المعانى ، لأن المعانى يعرفها العربى ، والقروى والبدوى ، وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا ، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التى تقدمت»[٥].

وهو يقصر دور المعنى على أن يكون صوابا ، وإنما المدار على الصياغة يقول : «.. ومن الدليل على أنّ مدار البلاغة على تحسين اللفظ ، أن الخطب الرائعة ، والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعانى فقط ؛ لأن الردىء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها فى الإفهام،

---

(١) الصناعتين ص ٥٠ .
(٢) نفسه ص ٥١ ، وقد أكملنا البيتين .
(٣) انظر. ابن سلام طبقات فحول الشعراء . تحقيق محمود شاكر مطبعة المدنى . القاهرة جـ ١ . ص ٦٨ حيث يرد النص على الصورة التالية : «قدمت الحجاز وفى شعرى صنعه ، ورحلت عنها وأنا أشعر الناس» .
(٤) نفس المرجع السابق .
(٥) نفسه ص ٦٤ .

وإنما يدل حسن الكلام، وإحكام صنعته ، ورونق ألفاظه ، وجودة مطالعه وحسن مقاطعه ، وبديع مباديه ، وغريب مبانيه على فضل قائله ، وفهم منشئه .

وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني ، وتوخي صواب المعنى ، أحسن من توخي هذه الأمور في الألفاظ . ولهذا تأنق الكاتب في الرسالة ، والخطيب في الخطبة ، والشاعر في القصيدة ، يبالغون في تجويدها ، وَيَغْلُونَ فيترتيبها ، ليدلوا على براعتهم ، وحذقهم بصناعتهم ، ولو كان الأمر في المعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كدّا كثيرًا واسقطوا عن أنفسهم تعبا طويلا.[1]

ويقول عن أهميّة «الصنعة» المتمثلة في الصياغة : «والكلام إذا كان لفظه غثا ومعرضه رثا ، كان مردودا ولو احتوى على أجل معنى وأنبله، وأرفعه وأفضله، كقوله :

لمـــا أطعناكم في سخط خالقنـا لاشك سَلّ علينا سيف نقمته[2]

وإذا كانت الصنعة الفنيّة تقع في الألفاظ فإن هذا لا يعني إهماله للمعنى ، لأن تلك الصنعة تقوم على تجويد المعنى واللفظ ، فالمعنى له دوره في إجادة الصياغة الشعريّة ، لأن المعنى الصادر عن صياغة ما إن لم يدل دلالة طيبة على مقصد الشاعر ، كان ما بذله من جهد لم يحقق النتيجة المرجوة ، ويدل على هذا قوله : «ومن المعاني ما يكون مقصرا غير بالغ مبلغ غيره في الإحسان كقول كثير :

وما روضـــة بالحـزن طيبة الثرى يمج الندى حوزانهـــا وعرارهـــا
بأطيبَ من أردان عـزّة موهنـــا وقد أوقدت بالمندل الرطب نارها

وقد صدق ليس روح الروض بأطيب من ريح العود ، إلا أنّه لم يأت بإحسان فيما وصف من طيب عَرَقِ المرأة ، لأن كل من تجمّر بالعود طابت رائحته . والجيد قول امرىء القيس :

ألم ترأني كلما جئت طـــارقا وجدت بها طيبا وان لم تطيب

والعود الرطب ليس بمختار للبخور، وإنما يصلح للمضغ والسواك ، والعود اليابس أبلغ في معناه»[3].

---

(١) المرجع نفسه ص ٦٣ – ٦٥ .
(٢) المرجع نفسه ص ٧٣ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٠٣ .

وواضح من النص أن جهد الشاعر الفنى لم يحقق الصورة المثالية لرائحة المرأة ، تلك الصورة التى تتلخص فى أن المرأة موضوع الهوى من الشاعر وموضع غزله، ينبغى أن تكون طيبة الرائحة خلقة ، وأن يكون طيب الرائحة صفة ملازمة لها ، لاصقة بها ، لا تكتسبها من شىء آخر يتسم بطيب الرائحة فهى دائما طيبة الرائحة ، وإن لم تتطيب ، وهكذا يكون المعنى هو الذى خذل الشاعر فى رأيه ، وليس اللفظ ، وهذا وأمثاله يدل على دور المعنى فى بلاغة الكلام .

كيف نوفق إذن بين اهتمامه بالمعنى هنا ، والتقليل من شأن اللفظ ، فى حين يرى فى مواضع أخرى من كتابه أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ[١] ، مثل قوله : «وهذا يدل على أن أعظم مدار البلاغة على تحسين اللفظ ، لأن المعانى إذا دخل بعضها فى بعض هذا الدخول ، وكانت الألفاظ مختارة حَسُن الكلام ، وإذا كانت مرتبة حسنة ، والمعارض سيئة كان الكلام مردودا ، فاعتمد على ما مثلته لك»[٢] ويتضح هذا من أنه وإن كان يرى الصنعة فى الألفاظ ، فإنه لايراها تكمل إلا بإصابة المعنى والعناية به : يقول : «فلا يكمل لصناعة الكلام إلا من يكمل لإصابة المعنى ، ويصحح اللفظ ، والمعرفة بوجوه الاستعمال»[٣].

ولذلك فهو يرى أن «... من تمام آلات البلاغة التوسع فى معرفة العربية ، ووجوه الاستعمال لها ، والعلم بفاخر الألفاظ وساقطها ، ومتخيرها ، ورديئها.»[٤]

وهو من خلال نظرة ثابتة للمعجم يرى أن جيد الألفاظ ، وفاخرها وساقطها أو رديئها ، ومتخيرها قد أصبح معروفا ، وإنما على الشاعر أن يعرف وجوه استعمالاتها ، والمناسبة التى يستعمل فيها كل منها حسب فنون الشعر ، فللمديح معجمة ، وللغزل وغيرهما معجمه كذلك، وما علينا إلا استخدام المعجم الاستخدام الصحيح ، مراعين المقام ، وما يصلح فى كل واحد منها من الكلام[٥].

(١) المرجع نفسه ص ٦٥ ، ٦٦ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٠١ .
(٣) المرجع نفسه ص ٧٥ .
(٤) المرجع نفسه ص ٢٧ .
(٥) المرجع نفسه ص ٢٧ .

والمعانى على ضربين مبتدع يبتدعه صاحبه ويخترعه ، ومحتذ يقلد فيه غيره ، يقول : «والمعانى على ضربين : ضرب يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدى به فيه ، أو رسوم قائمة فى أمثلة يعمل عليها . وهذا الضرب ربما يقع عليه عند الخطوب الحادثة ، ويتنبه له عند الأمور النازلة الطارئة ، والآخر ما يحتذيه على مثال تقدم ورسم فرط .»[١]

ونلاحظ أن أبا هلال يوضح تلك الأمثلة والرسوم السابقة فى التعبير ويجعلها مثلا أعلى ، ويخطىء الشاعر المحدث إذا خالفها . وهو على أيّة حال فهو يشترط الإجادة فى كلا الضربين من المعاني ، ولا سبيل للإجادة إلا بتحسين المعنى وجودة العبارة الحاملة له ، يقول «.. وينبغى أن يطلب الإصابة فى جميع ذلك ويتوخّى فيها الصورة المقبولة ، والعبارة المستحسنة ، ولا يتكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه ، ولا يغرّه ابتداعه له ، فيساهل نفسه فى تهجين صورته ، فيذهب حسنه ، ويطمس نوره ، ويكون فيه أقرب إلى الذّم منه إلى الحمد .»[٢]

وهذا يعنى أن ابتداع المعنى وحده لا يكفى ، وإنما لابد من كسوته بالصياغة اللفظيّة البديعة حتى يكمل له حق الابتداع وروعته . وهو يرى أن العناية بالصياغة تلزم المعنى المبتدع كما تلزم المعنى المحتذى ، فليست العبرة بالمعنى ، وإنما بصياغته ولذلك سنجد الناقد يرصد عددا من العبارات عن المعنى الواحد تختلف فصاحة وبلاغة ..

ويقع الخطأ فى المعنى عند الشعراء، إمّا لأنهم يأخذون معانيهم عن أشعار غيرهم ، أو يصفون ما لا يعرفونه أو يجربونه ، فرؤبة يجعل للظليم عدّة إناث ، وليس له إلا أنثى واحدة[٣] أو وصف الشىء بما لا يوصف به عادة كوصف الرءوس بالظّلع[٤] وهكذا ولكننا نعجب لإنكاره لابتداع ابن الرومى لهذين البيتين :

يُقَتِّرُ عيسى على نَفْسِهِ	وليس بباقٍ ولا خالدِ
ولو يستطيع لتقتِيره	تَنَفَّسَ من مِنْخَرٍ وَاحِدِ[٥]

(١) المرجع نفسه ص ٧٥ ، ٧٦ .
(٢) المرجع نفسه ص ٧٥ ، ٧٦ .
(٣) المرجع نفسه ص ٩٦ .
(٤) المرجع نفسه ص ٩٥ .
(٥) المرجع نفسه ص ١١٢ .

ويعلق على البيتين بقوله : «والناس يظنون أن ابن الرومى ابتكر هذا المعنى ، وإنما أخذه مما حكاه أبو عثمان من أن بعضهم قبر إحدى عينيه وقال: إن النظر بهما فى زمان واحد من الإسراف»[١].

على أنّه يضع خلاصة لما ينبغى فى الأغراض والمعانى – وهو على عادته – يستمد من غيره، كقدامة بن جعفر وغيره : يقول :«.. لما كانت أغراض الشعر كثيرة ، ومعانيه متشعبة جمّة ، لا يبلغها الإحصاء ، كان الوجه أن نذكر ما هو أكثر استعمالا ، وأطول مدارسة له ، وهو المدح والهجاء ، والوصف والنسيب والمراثى ، والفخر[٢] ، وقد ذكرت قبل هذا المديح والهجاء، وما ينبغى استعماله فيهما ، ثم ذكرت الآن الوصف والنسيب ، وتركت المراثى والفخر، لأنهما داخلان فى المديح، وذلك أن الفخر هو مدحك نفسك بالطهارة ، والعفاف والحلم والعلم، والحسب ، وما يجرى مجرى ذلك، والمرثية مديح الميت، والفرق بينها وبين المديح أن تقول : كان كذا وكذا ، وتقول فى المديح هو كذا وأنت كذا . فينبغى أن تتوخّى فى المرثيّة ما تتوخى فى المديح ، إلا أنك إذا أردت أن تذكر الميت بالجود والشجاعة تقول : مات الجود ، وهلكت الشجاعة ولا تقول كان فلان جوادا وشجاعا ، فإن ذلك بارد غير مستحسن . وما كان الميت يكده فى حياته فينبغى ألا يذكر أنّه يبكى عليه مثل الخيل والإبل ، وما يجرى مجراهما ، وإنما يذكر اغتياطهم بموته ... فهذه جملة إذا تدبّرها صانع الكلام استغنى بها عن غيرها»[٣] .

وهو هنا تلميذ نجيب لقدامة ابن جعفر فى حديثه عن النسيب[٤] والوصف[٥] ، وفى تفريقه بين المديح والرثاء ، واعتبارهما فنا واحدا[٦] وهو يتأثر فضلا عن ذلك بما قاله قدامه فى الهجاء وفى المدح يقول عن المدح :«ومن عيوب المديح عدول المادح عن الفضائل

---

(١) المرجع نفسه ص ١١٢ .

(٢) انظر قدامة قدامة بن جعفر. نقد الشعر ص ٥٨ حيث يكاد ينقل عبارته بنصها ، انظر إلى قول قدامه الآتى وقارنه بكلام أبى هلال حيث يقول :«ولما كانت أقسام المعانى التى يحتاج فيها إلى أن تكون على هذه الصفة مما لا نهاية لعدده ، ولم يمكن أن يؤتى على تعديد جميع ذلك ، كى يُبْلَغَ آخره ، رأيت أن أذكر منه صدرا ينبىء عن نفسه ، ويكون مثالا لغيره ، وعيارا لما لم أذكره ، وأن أجعل ذلك فى الأعلام من أغراض الشعراء ، وما هم له أكثر دوسا ،وعليه أشد دوما ، وهو المديح والهجاء ، والمراثى والتشبيه ، والوصف والنسيب ..»

(٣) المرجع نفسه ص ١٣٧ ، ١٣٨ .

(٤) قدامة بن جعفر . نقد الشعر . تحقيق كمال مصطفى . مكتبة الخانجى . القاهرة ، ١٩٧٩ ص ١٢٣

(٥) المرجع نفسه ص ١١٨، ١١٩ .

(٦) المرجع نفسه ص ١٠٠ .

النفسيّة التى تختص بالنفس ، من العقل ، والعفّة ، والعدل ، والشجاعة إلى ما يليق بأوصاف الجسم ، من الحسن والبهاء ، والزينة»[١] .

ويعتمد على أمثلة قدامة فى إيضاح ذلك[٢] أما اتباعه لقدامة فى الهجاء فيتضح من قوله : «والهجاء أيضا إذا لم يكن يسلب الصفات المستحسنة التى تختصها النفس ، ويثبت الصفات المستهجنة التى تختصها أيضا لم يكن مختارًا .

والاختيار أن ينسب المهجو إلى اللؤم والبخل والشره ، وما أشبه ذلك ، وليس بالمختار فى الهجاء . أن ينسب المهجو إلى قبح الوجه ، وصغر الحجم ، وضئولة الجسم»[٣] وهو يعتمد على قدامه[٤] ويستمد من أمثلته وان لم يقتصر عليها[٥] ، وإن خالفه فى المدح فى أنه يمكن ذكر مآثر الآباء والأجداد ، فقال : «ومع ما ذكرناه ، فإنه لا ينبغى أن يخلو المدح من مناقب لآباء الممدوح وتقريظ من يعرف به وينسب إليه».[٦]

ويتأثر بقدامة فى أن الغزل ينبغى أن يدل على شدّة الصبابة فيقول : «وينبغى أن يكون التشبيب دَالاًّ على شدّة الصبابة ، وإفراط الوجد، والتهالك فى الصبوة ، ويكون بريا من دلائل الخشونة والجلادة ، وأمارات الإباء والعزّة»[٧] ، يقول قدامة «فيجب أن يكون النسيب الذى يتم به الغرض هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك فى الصبابة ، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة ، وما كان فيه من التصابى والرّقة ،أكثر مما يكون فيه من الخشن والجلادة ، ومن الخشوع والذلة ، أكثر مما يكون فيه من الإباء والعز ، وأن يكون جماع الأمر ماضاد التحفظ والعزيمة ، ووافق الانحلال والرخاوة ، فإذا كان النسيب كذلك فهو المصاب به الغرض»[٨] وهو رغم هذا التأثر يأتى بأمثلة غير أمثلة قدامة وأجمل منها[٩].

---

(١) الصناعتين ص ١٠٤ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٠٤ ، ١٠٥ ، وانظر نقد الشعر ص ٦٥ ، ٦٦ وانظر ص ١٨٩
(٣) المرجع نفسه ص ١١٠ .
(٤) انظر نقد الشعر ص ٩٢ - ١٠٠
(٥) المرجع نفسه ص ٩٣ ، ١٩٣ ، ١٩٤
(٦) الصناعتين ص ١١٠ .
(٧) الصناعتين ص ١٣٥ وانظر ص ١٣٦ .
(٨) نقد الشعر ص ١٢٣ ، ١٢٤ .
(٩) الصناعتين ص ١٣٥ ، ١٣٦ .

قلنا من قبل إن «أبا هلال» يتخذ من الشعر القديم مثلا يُحْتَذَى عليه ، وهو لا يكتفى بذلك ، بل هو حريص على المحافظة على مذاهب القدماء فى التعبير ، فهو يعقب على بيت لأبى نواس بقوله : « .. لو اكتفى بقوله : «كعطفة الجيم بكف أعسرا» ولم يزد الزيادة التى بعدها ، كان أجود ، وأرشق ، وأدخل فى مذاهب الفصحاء ، وأشبه بالشعر القديم»[١] وبيت أبى نواس هو قوله :

فى هَامَةٍ عَلْيَاء تهدى مَنْسَرَا   كعطفة الجيم بكف أعسرا

ولكن أبا نواس قال مضيفا إلى هذا البيت المستوفى الجيد المليح – على حد قول أبى هلال :

يقول من فيها بعقل فكرا   لوزادها عينا إلى فاء ورا

فاتصلت بالجيم صارت جعفرا[٢] .

وهو فى هذا المجال لا يجيز مخالفة الاستعمال أو الأسلوب المتبع فى استعمال الكلمات فيقول : «ولا يجوز مخالفة الاستعمال البتة»[٣] وهو يذكر هذا «المبدأ» في معرض نقده لقول أبى تمام :

ويوم ٍ كطول الدهر فى عرض مثله   ووجدىَ من هـذا وهذاك أَطْوَلُ[٤]

ووجه خطأ أبى تمام فى أنه استعمل العرض والطول فيم ليس له عرض ولا طول[٥] ، مخالفا بذلك استعمال العرب للفظين .

ومما يدل على تمسك أبى هلال بالاتباعيّة فى استخدام الألفاظ والمعانى أنه بعد أن يتحدث عن أن التشبيب يعتمد على تصوير شدة الصبابة ، يعود إلى الحديث عن اتباع تقاليد الغزل ، وهى تقاليد مستمدة من الشعر المعبر عن ذلك[٦].

---

(١) المرجع نفسه ص ١٢٤ .
(٢) انظر المرجع نفسه ص ١٢٣ .
(٣) ، (٤) انظر المرجع نفسه ص ١٣٣ .
(٥) المرجع نفسه ص ١٣٣ .
(٦) المرجع نفسه ص ٣٥ ، ١٣٦

فهو يقول : «ومن الألفاظ ما يستعمل رباعيَّة وخماسيّة دون ثلاثيّة ، ومنها ما هو بخلاف ذلك ، فينبغي ألا تعدل عن جهة الاستعمال فيها ، ولا يغرك أن أصولها مستعملة ، فالخروج عن الطريقة المشهورة ، والنهج المسلوك ردىء على كل حال ..»[١] .

وينبغي تجنب ارتكاب الضرورات : يقول :«وينبغي أن تجتنب ارتكاب الضرورات وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربيّة ، فإنها قبيحة تشين الكلام ، وتذهب بمائة ، وإنما استعملها القدماء فى أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها ، ولأن بعضهم كان صاحب بداية ،والبداية مزلة ، وما كان أيضا تنقد عليهم أشعارهم ، ولو قد نقدت وبهرج منها المعيب ، كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة ، ويبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها»[٢] .

ويجب تجنب العيوب التى تعترى القوافى[٣] ومن ثَمّ فهو حريص على أن يذكر ما هو أكثر استعمالا فى الغزل وغيره من أغراض الشعر مازجا بين آرائه المستمدة من قدامة ، وآرائه المستمدة من تقاليد الشعر العربى وأفكار غيره من النقاد الآخرين . يقول :«ولمّا كانت أغراض الشعراء كثيرة ، ومعانيهم متشعبه جمّة ، أن نتذكر ما هو أكثر استعمالا ، وأطول مدارسة له ، وهو المدح ، والهجاء ، والوصف ، والنسيب والمراثى ، والفخر . وقد ذكرت قبل هذا المديح والهجاء ، وما ينبغى استعماله فيهما ، ثم ذكرت الآن الوصف والنسيب . وتركت المراثى والفخر لأنهما داخلان فى المديح[٤].

فهو مع اعترافه بأن معانى الشعراء متشعبه وكثيرة ، فنحن يجب أن نتذكر ما هو أكثر استعمالا ، وأطول مدارسه له من الأغراض التى ذكرها فيما سبق . ومع تأثره بقدامه فإنه لا يشير إليه من قريب ولا من بعيد . مع أنه يستخدم مفاهيمه فى المدح والرثاء والوصف والنسيب»[٥].

ولاشك أن مصطلح الوصف ، لم يَعُدُّه ناقد قبل قدامة غرضا من أغراض الشعر ، وقد تبعه فى هذا أبو هلال واعتبره كما تدل الأمثلة السابقة وصفا لحال المحب العاشق ، أو

---

(١) المرجع نفسه ص ١٥٥
(٢) المرجع نفسه ص ١٥٦ ، وانظر الأمثلة ص ١٥٦ ، ١٥٧
(٣) المرجع نفسه ص ١٥٧
(٤) ، (٥) المرجع نفسه ص ١٣٧ .

وصف القتلى أو وصف النبالة فهذا كله وصف[1] ثم هو يستمد من قدامة تعريفه للوصف فيقول : «ينبغى أن تعرف أن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معانى الموصوف ، حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينك .»[2] يقول قدامة :«الوصف إنما هو ذكرك الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات ، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعانى ، كان أحسنهم وصفا من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى الموصوف مركب منها ، ثم بأظهرها فيه وأولاها ، حتى يحكيه بشعره ، ويمثله للحس بنعته .»[3] .

وإذا كنا لم نتحدث عن أثر الآمدى عليه فقد حان وقت الحديث عنه الآن. إن محافظة أبى هلال ترجع فى جزء كبير منها إلى محافظة النقد القديم بوجه عام . ولكنها قد وجدت لها مددا من كتاب الموازنة للآمدى . الذى عرف بأنّه من أنصار الحفاظ على الأسلوب القديم ، وعلى تقاليد العرب الشعريّة فى الصياغة . ويتضح هذا من مناقشة أبى هلال لقول أبى تمام :

من الهيف لو أنّ الخلاخـل صيّرت   لها وشحا جالت عليها الخلاخلُ[4]

فهو قد تأثر بموقف الآمدى من هذا البيت حيث قال فى أخر ما قال تعليقا على البيت : «وإذا كان الخلخال – وهو الحلقة المستديره المعروف قدرها – وشاحا للمرأة ، فإنه يأخذ أعلى جسدها كُلّه ، وإذا كانت كذلك فقد مسخت إلى غاية القماءة والصغر ، وصارت فى هيئة الجعل .»[5] ولكن الآمدى أشمل نظرًا ، ويضيف إضافات أخرى لم يلتفت إليها أبو هلال ، ويبدأ الآمدى بأن وصف أبى تمام للمرأة بهذه الصورة «ضد ما نطقت به العرب ، وهو أقبح ما وصف به النساء»[6] ويقول أبو هلال متأثرا بوصف الآمدى السابق للمرأة كما صورها أبو تمام : « .. ولو قال «نطقا» لكان حسنا ، وهو خطأ كبير ، وذلك أن الخلخال قدره فى السعة معروف ، ولو صار وشاحا للمرأة ، لكانت

---

(١) المرجع نفسه ص ١٣٤ ، ١٣٥
(٢) المرجع نفسه ص ١٣٤
(٣) نقد الشعر ص ١١٨ ، ١١٩
(٤) الصناعتين ص ١٢٦
(٥) الآمدى . الموازنة . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . القاهرة . د . ت ص ١٣٢
(٦) المرجع نفسه ص ١٣١

في غاية الدمامة والقصر . حتى لو كانت هى فى خلقة الجُرَذ والهرة ، ولو قال «حقبا» لكان جيدًا ..»[١] بل إنه يتفق والآمدى فيما فرضه ليصح وصف أبى تمام للمرأة[٢].

وليس هذا بالمثال الوحيد على تأثره بالآمدى فالأمثلة كثيرة وهى تخضع لمخالفة العرف اللغوى فى الاستعمال . وحديثه كذلك عن الاستعارة البعيدة مستمد من الآمدى . فهو يأخذ على أبى تمام البعد فى الاستعارة [٣].

وممن تأثر بهم أبو هلال فى تقييم الشعر ابن سلام فى رفعه من قيمة الشاعر لكثرة ما انتجه من شعر . يقول أبو هلال : «والمقدّم فى صنعة الكلام هو المستولى عليه من جميع جهاته ، المتمكن من جميع أنواعه ، وبهذا فضلوا جريرا على الفرزدق ، وقالوا : كان له فى الشعر ضروب لا يعرفها الفرزدق ، ومات امرأته النّوار فناح عليها بشعر جرير .»[٤] يقول ابن سلام « .. ومما يدل على ذهاب الشعر وسقوطه ، قلةُ ما بقى بأيدى الرواة المصححين لطرفة وعبيد ، اللذين صَحّ لهما قصائد بقدر عشر ، وإن لم يكن لهما غيرهن ، فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة .»[٥] فقوله : «وإن لم يكن لهما غير هن فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة» دليل على أن الكثرة تدخل فى معيار ابن سلام فى جودة الشعر . وقد يتبادر السؤال لماذا وضع طرفة وعبيد فى الطبقة الرابعة[٦] ، ويقول : فى طرفه وعبيد وطبقتهما :«وهم أربعة رهط فحول شعراء ، موضعهم مع الأوائل ، وإنما أخل بهم قلة شعرهم بأيدى الرواة[٧]».

وإذا كان الدكتور محمد مندور يرى أن النقد قد تحوّل إلى بلاغة على يد أبى هلال العسكرى ، ويقول عنه : «فأبو هلال العسكرى هو فيما نحسب نقطة البدء فى فساد الذوق والنقد ، كما هو بدء تحول النقد إلى بلاغة»[٨] ويقول عنه : «وكتاب الصناعتين ليس كتابا فى النقد وإنما هو كتاب فى البلاغة ، جمع فيه مؤلفه ما قاله ابن المعتز فى

(١) الصناعتين ص ١٢٦ .
(٢) الموازنة ص ١٣٧ ، ١٣٨ .
(٣) الصناعتين ص ١٣٠ .
(٤) المرجع نفسه ص ٢٩ - ٣٠ .
(٥) طبقات محول الشعراء جـ ١ ص ٢٦ .
(٦) ، (٧) المرجع نفسه ص ١٣٧ .
(٨) دكتور محمد مندور ، النقد المنهجى عند العرب . مكتبة نهضة مصر . القاهرة ، ١٩٤٨ ص ٢٢٣ .

كتاب البديع ، إلى ما قاله قدامه ، ثم أخذ يتمحّل ، ويخرّج ويفصّل إلى أن وضع هذا الكتاب الذى استطار شرره إلى اللاحقين»[١]. هذا مع أن أبا هلال نفسه يعتبر أن القسم الأول من كتابه حتى الصفحة المائة والثمانية والثلاثين يتحدث فى النقد الأدبى ويتناول بالحديث ، المدح والهجاء والغزل والرثاء والفخر[٢] ، وإن كان متأثرا فى هذه تأثرا شديدا بقدامه .

وأبو هلال مهتم بتعريف الشعر حتى ينقل تصوره الدقيق له إلى قارىء كتابه ، فما مفهومه للشعر ؟ . قلنا إنه يرى الشعر الكامل ذا خصائص محددة تعتمد على جمال الصياغة ، وصحّة المعانى واستقامة الوزن والقافية ، وقدرته على التأثير ، وبعده عن الغريب ، وميله إلى السهولة ، وبعد عن الإسفاف ، وتحليه بالجزالة التى لا تحول دون فهم العامّة إياه .

وهو لا يكتفى بذلك بل يبين لمن يريد نظم الشعر الكيفيّة التى ينظمه بها . وخلاصة ذلك : «إذا أردت أن تعمل شعرًا ، فأحضر المعانى التى تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك ، وأطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها ، فمن المعانى ما تتمكن من نظمه فى قافيه ولاتتمكن منه فى أخرى ، أو تكون فى هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه فى تلك ،....»[٣].

«فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها ، بإلقاء ماغثّ من أبياتها ، ورثّ ورذل ، والاقتصار على ما حسن وفخم ، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه ، حتى تستوى أجزاؤها ، وتتضارع هواديها وأعجازها»[٤].

وهو متأثر بابن طباطبا العلوى فى حديثه عن كيفية نظم الشعر . فابن طباطبا يطلب من الشاعر أن ينظم المعنى أو يعد المعنى الذى ينظمه فى فكره أولا ثم يختار له الوزن والقافية ، ثم يتلو ذلك مرحلة التنقيح والتنسيق ، على خلاف بينهما فى بعض الأفكار وصياغة العبارة[٥].

(١) دكتور محمد مندور ، النقد المنهجى عند العرب . مكتبة نهضة مصر . القاهرة ، ١٩٤٨ ص ٢٢٣ .
(٢) الصناعتين ص ١٣٧ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٤٥ .
(٤) نفس المرجع السابق .
(٥) ابن طباطبا . عيار الشعر تحقيق دكتور عبد العزيز المانع . دار العلوم للطباعة والنشر . الرياض ، ١٩٨٥ ص ٧ ، ٨ .

ويتحدث عن تخير الكلام وأثره فى التئام النظم فى الشعر[١] ويتحدث عن الاستواء فى الشعر ويعرفه بقوله : «وينبغى أن تجعل كلامك مشتبها أوله بآخره ، ومطابقا هاديه لعجزة ، ولا تتخالف أطرافه ، ولا تتنافر أطراره ، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها ومقرونة بلفقها ، فإن تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام ، ولا يكون ما بين ذلك حشو يستغنى عنه ويتم الكلام دونه»[٢].

ويوجه نصائح معروفه للشاعر المادح ، مثل أن يبدأ شعره بما يتطير منه ، أو يستشنع سماعه[٣].

ويطلب إليه الصدق فى سوق الأخبار ، واقتصاص الكلام[٤]. وبهذا يكون أبو هلال قد انفق مائة وتسعة وخمسين صفحة فى الكلام النظرى عن الشعر . وهو ما يقارب فى حجمة كتابا ككتاب عيار الشعر ، أو نقد الشعر . وهو لا يتوقف عند هذا الحد فهو هنا يتحدث عن نظم الشعر وتماسكه ، فينقل لنا قول العتابى : «الألفاظ أجساد ، والمعانى أرواح ، وإنما تراها بعيون القلب ، فإذا قدمت منها مؤخرا ،أو أخرّت منها مقدما أفسدت الصورة ، وغيّرت المعنى ، كما لو حول رأس إلى موضع يد ، أو يد إلى موضع رجل لتحولت الخلقة ، وتغيّرت الحلية»[٥].

ويقصد بجودة النظم وضع كل شىء فى موضعه ، ويجعل المعاظلة ناجمة عن وضع الألفاظ فى غير موضعها مما ينجم عنه تعقيد الكلام . وأبو هلال يستمد هذا من قدامه ، كما يستمد الأمثلة منه ، ولكنه . يخالفه فى أن قدامة حصر المعاظلة بفاحش الاستعارة ، بينما يرى هو أن المعاظلة هى تعقيد الكلام ، أما أمثلة قدامه فتمثل – فى رأيه – بعدا فى الاستعارة[٦] ولكن أبا هلال جاء بأمثلة أخرى غير أمثلة قدامة لبيان خطأ الأخير وصحّة رأيه[٧] ويعلق على رأى قدامه بقوله : « .. وهذا غلط من قدامة كبير ، لأن المعاظلة فى أصل الكلام إنما هى ركوب الشىء بعضه بعضا ، وسمى الكلامُ به إذا لم ينضد نضدا

---

(١) المرجع نفسه ص ١٤٧ ، ١٤٨
(٢) المرجع نفسه ص ١٤٧ ، ١٤٨ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٥٢ ويمثل لذلك.
(٤) المرجع نفسه ص ١٥٣ .
(٥) المرجع نفسه ص ١٦٧ .
(٦) المرجع نفسه ص ١٦٨ ، ١٦٩
(٧) المرجع نفسه ص ١٦٨ .

مستويا ، وأركب بعض ألفاظه رقاب بعض ، وتداخلت أجزاؤه ، تشبيها بتعاظل الكلاب والجراد ، على ما ذكرناه وتسمية القدم بحافر ليست بمداخلة كلام فى كلام ، وإنما هو بعد فى الاستعارة»[١] .

وهذا يعنى أنا أبا هلال كان يستقل برأيه أحيانا ويخالف بعض سابقيه ممّن ينقل عنهم، كما رأينا فى موضوع المعاظلة ، وفى موضوع كيفية نظم الشعر كما يصورها ابن طباطبا فقد أخذ منه أشياء وحذف أشياء .

ويتحدث عن تمام حسن الرّصف : « .. أن يخرج الكلام مخرجا يكون له فيه طلاوة وماء ، وربما كان الكلام مستقيم الألفاظ ، صحيح المعانى ، ولا يكون له رونق ولا رواء»[٢]. وترك التكلف يكسب الشعر طلاوة وماء : «والكلام إذا خرج فى غير تكلف وكد وشدة تفكر وتعمل كان سلسا سهلا ، وكان له ماء ورواء رقراق ، وعليه فرند لا يكون على غيره مما عسر بروزه ، واستكره خروجه»[٣].

ويتعرض لموضوع السرقة ، وهى من موضوعات نقد الشعر فيرى أن السرقة مباحة ، ويضع لها شروطها التى تجعلها مقبولة ، لايعاب الشاعر بها : «ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقدمهم ، والصّب على قوالب من سبقهم ، ولكن عليهم – إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم ، ويبرزوها فى معارض من تأليفهم ، ويوردوها فى غير حليتها الأولى ، ويزيدوها فى حسن تأليفها وجودة تركيبها ، وكمال حليتها ومعرضها ، وإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها ، ولولا أن القائل يؤدى ما سمع لما كان فى طاقته أن يقول ، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين»[٤].

وهو بعد أن وضع هذه القاعدة يرى أن التجدد والإبداع موجود وممكن . فيرى أن المعانى مشتركة بين العقلاء ، أى أنها تخطر لأى أحد عاقل ، فالمعنى الجيد قد يقع للسوقى والنبطى والزنجى ، ولكن الفضل فى صياغة المعنى .

---

(١) المرجع نفسه ص ١٦٩ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٧٦ ولعله متأثر فى هذا برأى القاضى الجرجانى، انظر الوساطة ص ٣٢ ، ٣٣ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٧٧ .
(٤) المرجع نفسه ص ٢٠٢

كما يشير إلى التوارد ، وهو أن المعنى قد يقع للمتأخر ، كما قد وقع للأول من غير أن يعلم المتأخر بمعنى المتقدم .

والسرقة – عنده – لا تقع إلا إذا أخذ الشاعر المعنى من غيره بلفظه ومعناه . ومن أخذه ببعض لفظه كان سالخا ، أما من أخذه فكساه بلفظه من عنده فهو أولى به ممن تقدمه[١]. وهو يستخدم لفظ الأخذ ويتسامح فيه ما دام الآخذ يكسو المعنى بلفظ من عنده[٢].

وهذا التسامح فى الأخذ نجده عند الآمدى الذى يقول : وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرِّجه من مساوى هذين الشاعرين ، لأننى قدمت القول فى أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوي الشعراء ، وخاصة المتأخرين ، إذ كان هذا بابا ما تعرّى منه متقدم ولا متأخر»[٣]. ويقول عن سرقات أبى تمام : «.. ومع هذا فلم أر المنحرفين عن هذا الرجل يجعلون السرقات من كبير عيوبه ، لأنه باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل»[٤].

ثم يمضى إلى الحديث عن إخفاء السّرق وطرقه ، مؤكدا على ضرورة هذا الإخفاء والحذق فيه حتى يخفى ، فيقول : « ... والحاذق يخفى دبيبه إلى المعنى ، يأخذه فى سُترة ، فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به»[٥].

وهو فى هذا الفصل يستفيد من الصولى والآمدى ويضرب أمثلة للأخذ . وهو فى هذا يقدم دراسة طويلة لمفهوم السرقات لعلّ أحدًا قبله لم يبحثها فى نفس الحيز على قسمين حسن الأخذ وقبح الأخذ[٦].

ونلاحظ تأثره بقدامة ، وابن طباطبا اللذين اهتما بالتشبيه وقدماه فى دراسات مطولة أو مستقلة فقدامه يتحدث عن التشبيه وكأنه غرض من أغراض الشعر[٧] وكذلك يفرد

(١) انظر فى ذلك كله المرجع نفسه ص ٢٠٢ ، ٢٠٣
(٢) المرجع نفسه ص ٢٠٣.
(٣) الآمدى : الموازنة . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . القاهرة ، ١٩٤٤ ص ٢٧٣
(٤) المرجع نفسه ص ١٢٤.
(٥) المرجع نفسه ص ٢٠٤.
(٦) المرجع نفسه ص ٢٠٢ – ٢٤٤.
(٧) نقد الشعر ص ١٠٨ – ١٢٢.

له ابن طباطبا بابا بعنوان ضروب التشبيهات[١] والتشبيهات البعيدة[٢] وهو يقدمه – أى أبو هلال – فى فصلين أحدهما ما يستحسن منه[٣]، والثانى عن قبيح التشبيه وعيوبه[٤].

وهو بهذا يكون قد قدّم دراسة نظريّة لمفهومه للشعر وصياغته، ومشاكل نظمه وما يثار حوله من القضايا.

ويفرد للتشبيه بابا خاصًا، وهو وإن استمد من سابقيه، فإنه يفرد له مساحة واسعة[٥].

وأثر ابن المعتز عليه واضح فى البديع وفى طريقة عرضه له من وجهة نظر ابن المعتز، فهو يدافع عن فكرة أن البديع مما جاء به المحدثون ويسلك الطريق نفسها التى سلكها ابن المعتز، وإن خالفه فى إخراج التشبيه من بينها.

ويعلن – أبو هلال فى صراحة – أنّه لم يزد على فنون البديع إلا ستة فنون، يحددها، مع التشذيب[٦].

ويمكن أن يكون لما كتبه عن الاستعارة أثره على عبد القاهر[٧] ويهتم فى حديثه عن الاستعارة بأنواعها، وأثرها فى النفس[٨].

وفى الاستعارة يحارب الاستعارة البعيدة[٩] ويهاجم إكثار أبى تمام من تلك الاستعارة البعيدة، ويستخدم تقريبا عبارة ابن المعتز فيقول: «.. وقد أكثر أبو تمام من هذا الجنس اغترارًا بما سبق منه فى كلام القدماء مما تقدم ذكره فأسرف فنعى عليه ذلك. وعيب به وتلك عاقبة الإسراف»[١٠] وانظر عيبه لأبى تمام مرّة أخرى لبعده استعارته[١١].

---

(١) عيار الشعر ص ٢٥ – ٥٠.
(٢) عيار نفسه ص ١٤٧ – ١٥١.
(٣) الصناعتين ص ٢٤٥ – ٢٦٢.
(٤) نفسه ص ٢٦٣ – ٢٦٥.
(٥) المرجع نفسه ص ٢٤٥ – ٢٦٦.
(٦) المرجع نفسه ص ٢٧٢، ٢٧٣.
(٧) المرجع نفسه ص ٢٧٤.
(٨) المرجع نفسه ص ٢٧٥.
(٩) انظر نفسه ص ٣١١، ٣١٢.
(١٠) المرجع نفسه ص ٣١٢، ويضرب أمثلة لذلك ص ٣١٢، ٣١٥.
(١١) المرجع نفسه ص ٣١٥.

وإذا كان قدامه ينقل من سابقيه – كما قلنا – فإنه يخالفهم مثل مخالفته لقدامه فى تعريف الطباق ، إذ عرّفه بأنه التضاد بين الألفاظ فى حين عرف قدامه الطباق تعريف الجناس[١].

وقد أخذ عبد القاهر تعريف أبى هلال للكناية بنصه ، يقول أبو هلال عن الإرداف (وهو الكناية عند عبد القاهر) «الإرداف والتوابع : أن يريد المتكلم الدلالة على معنى فيترك اللفظ الدال عليه ، الخاص به ، ويأتى بلفظ هو ردفه ، وتابع له (فيجعله عبارة عن المعنى الذى أراده)»[٢] ويقول عبد القاهر : «والمراد بالكناية هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعانى، فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة ولكن يجىء إلى لفظ هو تاليه وردفه فى الوجود ، فيومىء به إليه ، ويجعله دليلا عليه»[٣]. وإن كنا ندرك أن لعبد القاهر بعد ذلك مسلكا آخر[٤] ويأتى أبو هلال بأمثلة طيبة للكناية[٥].

ولمّا كان استاذنا الدكتور شوقى ضيف قد حدد بدقه ما أخذه أبو هلال من سابقيه فإننا لا نريد أن نستطرد فى هذا لأن المؤلف نفسه يعترف به ، ولكننا نشير إلى ما أشار إليه من أنّه استقصى فى كتابه صور البيان والبديع التى سجلها النقاد وأصحاب البلاغة حتى عصره – وهذا – بدون ريب – يرفع من عمله ، وقد عنى فيه بإكثاره من الأمثلة ، كما عنى فى أحوال كثيرة بتحليل أطراف منها تحليلا يدل على رهافة حسّه وصفاء ذوقه ونقائه»[٦].

ونرى أن ما وصف به الدكتور محمد مندور أبا هلال من فساد الذوق[٧]. مبالغ فيه .

وهناك قضيّة أخرى أثار الدكتور محمد مندور وهى أن أبا هلال لم يتعصب ضد المتنبى ، وإنما جاء موقفه منه ناجما عن ذوقه الخاص[٨] ومندور يقول هذا فى معرض الرد على

---

(١) المرجع نفسه ص ٣١٦.

(٢) المرجع نفسه ص ٣٦٠ وانظر البلاغة تطور وتاريخ ص ١٤١ ، ١٤٢ حيث يشير الدكتور شوقى ضيف إلى تأثره بأبى أحمد العسكرى وابن طباطبا والرمانى.

(٣) عبد القاهر الجرجانى . دلائل الإعجاز . تحقيق محمود محمد شاكر . مكتبة الخانجى . القاهرة ، ١٩٨٤ ص ٦٦.

(٤) انظر المرجع نفسه ص ٢٦٢ ، ٢٦٣.

(٥) الصناعتين ص ٣٦٠ – ٣٦٣.

(٦) البلاغة تطور وتاريخ ص ١٤٦.

(٧) النقد المنهجى ص ٢٢٣.

(٨) نفسه ص ٢٢٣.

الدكتور زكى مبارك فيما ذهب إليه من أنا أبا هلال تعصب ضد المتنبى إرضاء للصاحب ابن عباد[١].

ويرفض مندور هذا على أساس أن كتاب الصناعتين ألف سنة ٣٩٤ هـ[٢] وكان الصاحب قد توفى سنة ٣٨٥ هـ، وهو ما ينفى – فى رأيه – أن يكون أبو هلال قد ألف كتابه للصاحب وقد مات الأخير[٣]. وهو رأى يمكن الرد عليه بأن أبا هلال لم يثبت أنه ألّف كتابه فى سنة ٣٩٤ هـ وحدها، وإنما يقول: «وفرغتُ من تأليفه ورصفه وتصنيفه فى شهر رمضان سنة أربع وتسعين وثلاثمائة»[٤].. ولعله ألفّه فى بضع سنين لا فى سنة واحدة.

ويعود مندور إلى القول: «.. والآن يبقى من كلام الدكتور حقيقة أظن أنه لا شك فيها، هى أن أبا هلال قد انتقد المتنبى فى غير موضع من كتابه، وأنّه لم يكد يذكر من محاسنه شيئا اللهم إلا أن تكون إشارات كالتى أوردناها. وهو إذا كان قد ذكر استحسان الناس لأحد مطالعه فإنه قد أورد ستة عشر مطلعا ينتقدها مرّ الانتقاد، بل ويصفها بأنها «ابتداءات المصائب وفراق الحبائب»، وأنها «لا خلاق لها»، وهو كذلك يبدى إعجابه بنثر الصاحب، بل وبالصاحب»[٥].

وهذا الذى يذكره مندور من آراء زكى مبارك فى هذه المسألة يؤكد موقفا لأبى هلال من المتنبى، ومن الصاحب بن عباد، ويتلخص هذا الموقف فى الميل مع الصاحب، والتحامل على المتنبى. إن الدكتور يرى أن هذا الموقف من أبى هلال دليل على رداءة ذوق الأخير، لا على تعصب ضد المتنبى. مع إيمان مندور بصحّة الحقائق التى أوردها الدكتور زكى مبارك والتى سبقت الإشارة إليها.

ونرجح أن أبا هلال كان متحاملا على المتنبى، لأنه كان بوسعه أن يختار من جيد شعره، لا من رديئه كما فعل، وجيد المتنبى لا يخفى على أبى هلال ولا على غيره من النقاد. ومما يدل على صدق رأى زكى مبارك الذى يرى فيه تجاهل أبى هلال للمتنبى أنّه يقول

---

(١) المرجع نفسه ص ٢١٩، ٢٢٠.
(٢) انظر الصناعتين ص ٤٨٦.
(٣) النقد المنهجى ص ٢٢٠.
(٤) الصناعتين ص ٤٨٦.
(٥) النقد المنهجى ص ٢٢٣.

عنه وقال الآخر ، مع ذكره لعدد من المحدثين والقدماء ، فإذا بلغ إلى بيت جيد للمتنبى كره أن يذكر اسمه فقال ، وقد استحسنت لبعض المتأخرين[١] ابتداءه :

أريقك أم ماء الغمامة أم خمر بِفيَّ برود وهو فى كبدى جمر

ثم يأتى بمطالع رديئة للمتنبى[٢]، وهو يذكر الشعراء الآخرين بأسمائهم إلا نادرا ، حتى إذا بلغ المتنبى قال : وقال بعض المتأخرين ، مما يؤكده صحّة ما ذكره الدكتور زكى مبارك من تعصب أبى هلال على المتنبى .

ويبدو أن أبا هلال تبنى آراء خصوم المتنبى ، ومنتقديه .

بعد هذا نتناول قضيّة أخرى ، وهى أن كتاب «الصناعتين» كتاب فى البلاغة وليس كتابا فى النقد ، وأنه مسئول عن فساد الذوق والنقد ، فيما تلا عصر أبى هلال من عصور ، أو كان نقطة البدء فى هذا الفساد[٣] وهذا هو رأى الدكتور محمد مندور ، وهو رأى مجحف بأبى هلال ، لأن الجزء النظرى من كتابه ، وهو فى نظريّة الأدب شعره[٤] ونثره ، يتضمن كلا ما عن قضايا النقد المتصل بالشعر والنثر تفوق فى حجمها ، أو تبلغ حجم أحد كتابين سابقين له وهما كتاب عيار الشعر ، لابن طباطبا العلوى ، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر ، فهو – أى أبا هلال – ينفق فى الحديث عن هذا مائتين وستا وستين صفحة من كتابه ، كما أنه ليس مسئولا عن تحول النقد إلى بلاغة ، وإنما المسئول عن ذلك ، ظروف ترجع إلى أحوال المجتمع[٥] الحضاريّة بما فيها من سياسة ، واقتصاد ، وتقدم أو تخلف وغيرها .

---

(١) الصناعتين ص ٤٥٥.

(٢) انظر فى هذا الموضوع المرجع نفسه ص ٤٥٥ ، ٤٥٦.

(٣) النقد المنهجى عند العرب ص ٢٢٣.

(٤) ومما يذكر فى نقد الشعر ، غير إشارته إلى صحّة وزنه ، الحديث عن قوافيه انظر الصناعتين ص ٤٦٦ – ٤٧٣ ويتحدث فيه عن القوافى المتمكنة وغير المتمكنة ، ويمثل للجيد والمعيب منها . كما يتحدث عن التخلص ، ويسميه الخروج انظر المرجع نفسه ص ٤٧٤ – ٤٨٥ متحدثا عن أسلوب القدماء والمحدثين ، وإكثار الآخرين منه مبينا اختلافهما فى هذا الخروج كما يتحدث عن حسن الابتداء ، انظر المرجع نفسه ص ٤٥١ – ٤٥٧.

(٥) ولكن هذا لا ينفى أن الكتاب يتضمن كثيرا من موضوعات البلاغة ، ولكن من الإنصاف القول إن كتب النقد السابقة عليه قد تضمنت كثيرا من هذه الموضوعات فكتاب البديع ، وعيار الشعر ونقد الشعر بها أبواب أو موضوعات تحوّلت إلى موضوعات بلاغيّة فيما بعد ، ولكنها كتب نقد وليست كتب بلاغة .

وإذا كان مندور يشير إلى نقله من غيره من السابقين[١] فقد أشار إلى هذه الحقيقة أبو هلال نفسه فقال: «على أن هذا الكتاب قد جمع من فنون ما يحتاج إليه صناع الكلام ما لم يجمعه كتاب أعلمه، وكل شيء استعرته من كتاب وضمنته إياه فإني لم أخله من زيادة تبيين واختصار ألفاظ، وغير ذلك ما يزيد في قيمته، ويرفع من قدره»[٢].

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٢٣ ، ٢٢٤.
(٢) المرجع نفسه ص ٤٨٥.

بناء القصيدة العربيّة القديمة

أثار بناء القصيدة العربيّة آراء متعددة ، ومتعارضة ، رأينا أن ندلى بدلونا فيها من خلال قراءتنا لهذه القصائد . وتعنى كلمة البناء تركيب القصيدة الطويلة المتعددة الأغراض، لا المقطوعات القصيرة ذات الغرض الواحد ، أو القصائد الطويلة التى لا تتعدد أغراضها . أى أن بحثنا سينصب على المعلقات وقصائد المديح وغيرها . ولابد من الانطلاق من آراء ابن قتيبة فى بناء القصيدة ، وإن كانت تلك الآراء تنطلق من قصيدة المديح أساسا .

ولابد من الإشارة هنا إلى أن بناء القصيدة الجاهلية ليس له شكل واحد. فالمعلقات فى الغالب ، تختلف عن قصائد المديح ، بل إنها تمثل هموما خاصّة أو مواقف ذاتية لأصحابها وإن كان من الصعب الفصل بين هموم الشاعر، ومجتمع القبيلة أو المجتمع الجاهلى نفسه . بل إن هموم الشاعر قد تكون نابعة من اصطدامه بواقع القبيلة وصراعه معها لتحقيق ذاته ، كما نجد ذلك واضحا جليا فى معلقة طرفة وعنترة . اللتين تمثلان مواجهة بين الشاعر وقبيلته أو بين الفرد والمجتمع .

ولابد أن ننظر فى المعلقات الأخرى لنرى هذا التباين ، ولنرى هل هذه القصائد الطويلة يربط بينها أسلوب بنائى واحد من حيث تتابع الموضوعات . أو بعبارة أخرى هل هى متماثلة فى البناء ، وهل هناك موضوع رئيسى فى تلك القصائد وآخر ثانوى . أم أن الموضوعات تتابع داخل القصيدة بغير نمط محدد ، أو بنظام قابل للتعديل .

وقبل أن نجيب على هذه التساؤلات نعرض لبعض الآراء التى تتناول بناء القصيدة فى العصر الجاهلى ، أو ما تلاه من عصور لنرى ما أصاب هذا البناء من تغير فى العصور الإسلامية التالية ، ولنعرف بوضوح عوامل هذا التغير أو التطور .

يرى الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن بناء القصيدة الجاهلية يحتاج إلى قراءة أخرى ، تقوم على النظر إلى القصيدة على عنصرين :

العنصر الشكلى (الموضوعى) ، والمتمثل فى تعدد أغراض القصيدة والعنصر الفنى : ويتمثل فى استغلال الشاعر لهذا التعدد ، مستخدما أسلوبا فنيا خاصا به .

ولكى يدرك القارئ مرامى القصيدة ، وبناءها الفنى ، عليه أن يقبل تعدد موضوعاتها ونمطتيها ، مدركا أن ذلك التعدد وتلك النمطية لن يحرما القصيدة من الأصالة والشاعريّة[١] .

ويجتهد بعض الباحثين فى بيان مبدأ الوحدة فى القصيدة الجاهلية مثلما يفعل كمال أبو ديب ، ولكنه فى بحثه عن هذا المبدأ يرى أن عمله فى هذا المجال لم يكمل بعد[٢] . والمنهج الذى يتبعه الباحث يضل فى ثناياه القارىء المتخصص فى متاهات تفاصيله ورموزه ، ويصاب بالدوار . وقد طبق أبو ديب فى هذه الدراسة على معلقة امرىء القيس، مفهومه الخاص بأنها رؤية شبقيّة ، وأخضعها لهذه المقولة . ويبدو التعسف واضحا من محاولة أن يبحث فيها عن بعد شعائرى ، لمجرد أن الشاعر يقول :

أَصَاحِ تَرَىٰ بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ — كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فى حَبِيٍّ مُكَلَّلِ
يُضِيءُ سَنَاهُ أو مَصَابِيحُ رَاهِبٍ — أَمَـالَ السَّلِيطَ بالذُّبَالِ المُفَتَّلَ

لقد استنتج الناقد أن البيت الأول له بعد أسطورى ، لأن اليدين اللتين تتحركان فى السحاب المتراكم ، لابد أن تكونا بالغتى الضخامة ، أى أنهما ليستا يدى إنسان : «إنّ اليدين تظهران ضخامة غير عاديّة ، وهما تنتميان إلى مخلوق ليس من عالم البشر»[٣] ، ويرى فى البيت الثانى بعدا شعائريا : «نجد أن البعد الشعائرى للسيل يتصاعد فى البيت التالى ، فيرتبط البرق بمصابيح الراهب الذى يحافظ على ذبالتها مغموسة فى الزيت ، كى تظل منيرة إلى الأبد»[٤] بل إن الأمر ليتجاوز ذلك إلى البحث عن الرموز الجنسيّة ، ففلكة المغزل فى قول امرىء القيس :

كَأَنَّ ذُرىَ رَأْسِ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً — مِـنَ السَّيْلِ والغُثَّاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ

رمز للذكورة ، بل إن حركة السيل لها إيقاع التلاحم الجنسى . وهكذا[٥] ولا نريد أن نتتبع الباحث الذى يريد باستخدام المذهب البنائى ، أن يبين ما فى قصيدة امرىء القيس من وحدة ، وإن بدت أو كانت متعددة الأغراض . ولذا فهو يرفض ما رآه باحثون

---

(١) دكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد . من أصول الشعر العربى القديم، الأغراضُ والموسيقى دراسة نصيّة . مجلة فصول. المجلد ٤ ،العدد ٢ يناير / فبراير / مارس ١٩٨٤ ص ٢٥ .

(٢) كمال أبو ديب : نحو منهج بنيوى فى تحليل الشعر الجاهلى . المرجع السابق ص ٩٢ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٠٨ .

(٤) المرجع نفسه ص ١٠٨ .

(٥) المرجع نفسه ص ١٠٩ .

آخرون مثل Arbery من أن نهاية معلقة امرىء القيس ، نهاية مفاجئة ، فقد اختتمها بوصف السيل ، وهى خاتمة غير متوقعة ولا علاقة لها بباقى القصيدة ، ويرى أن تلك النهاية هى نهاية طبيعية وغير مفاجئة[١].

كَأَنَّ السِّبَاعَ فيه غَـــرْقَى غُدَيَّةً   بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى أَنَابِيشُ عُنْصُلِ

فلم يجعل لها قاعدة كما فعل غيره من أصحاب المعلقات . وهى أفضلها» . .

وقد رأى الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن معلقة امرىء القيس كلها تمثل انتصار الشاعر على ما يحيط به من عقبات ورأى فى ذلك وحدة للقصيدة ، دون عون من البنيويّة[٢] يقول : «والمقولة التى صدرت عنها القصيدة ، ونريد بها الباعث النفسى أو الاجتماعى أو القبلى .. أو غير ذلك من المواقف والقضايا الأخرى التى كانت تشغل الشاعر الجاهلى وتؤرق حياته من ناحية أخرى . ومقولة هذه المعلقة تتجسم فى مشاعر نفسّية غامرة ، أخذت منذ طرده أبوه تلح عليه فى تحقيق «انتصاره» على الحياة والناس من حوله[٣].

وقد حاول ابن قتيبة أن يوجد رابطا أو روابط بين موضوعات قصيدة المديح[٤] . يقول فان جيلدر : «وهى تصف تتابع الموضوعات فى القصيدة التى ينبغى فهمها هنا على أنها قصيدة المديح النمطية فى عصر بنى أميّة وما بعده : «ذكر الأطلال ، والبكاء (عليها) ، ومخاطبتها ، واستيقاف الصحب ، وذكر الذين غادروا الديار ، ثم قسم النسيب ، مع وصف عاطفة الشاعر ، فقسم الرحلة ،وأخيرًا المديح»[٥] . وابن قتيبة – على حد قول جيلدر – يحاول تسويغ التواصل فى القصيدة وتفسير الروابط بين أجزائها[٦] .

---

(١) المرجع نفسه ص ١٠٨ ، وانظر ابن رشيق . العمدة جـ ١ .تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . دار الجبل بيروت لبنان ط ٥ ، ١٩٨١ ص ٢٤٠ ، ٢٤١ حيث يرى أن المعلقة مبتورة .فيقول: من العرب من يختم القصيدة ، فيقطعها والنفس بها متعلقة ، وفيها راغبة مشتهية ، ويبقى الكلام مبتورا ، كأنّه لم يتعمد جعله خاتمة ، كل ذلك رغبة فى أخذ العفو، وإسقاط الكلفة ، ألا ترى معلقة امرىء القيس كيف ختمها بقوله يصف السيل عن شدة المطر :

(٢) ، (٣) المرجع نفسه ص ٢٦ .

(٤) ابن قتيبة الشعر والشعراء . تحقيق أحمد محمد شاكر . دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٦ ص ٧٤ ، ٧٥ .

(٥) فان جيلدر «بدايات النظر فى القصيدة» ترجمة عصام بهى مجلة فصول . عدد ٢ . مجلد ٦ . يناير / فبراير / مارس ١٩٨٦ ص ١٩ .

(٦) المرجع نفسه ص ١٩ بتصرف يسير .

ومن الآراء الدقيقة «الجيلدر» أن النمط البنائي الذى ذكره ابن قتيبة ، لا يمثل نمطا ثابتا لبناء كل قصيدة ، وإنما هو مجرد وصف لنمط من الأنماط التى يمكن أن تبنى القصيدة عليه ، كما يرى أيضا أن «ابن قتيبة» كان واعيا بأن قصائد عديدة لا تتجاوب مع النمط الذى ذكره ، وأنه كان يرى أن كل قصيدة طويلة ينبغى أن تكون متعددة الأغراض[١] . ولكن جيلدر لا يجيب على لماذا يجب أن تكون القصيدة متعددة الأغراض عند ابن قتيبة .

ويرى أن الوحدة التيى يتلمسها بعض النقاد المحدثين فى القصيدة المتعددة الأغراض، لم تخطر على بال أىّ من النقاد العرب القدماء . وهو يقول بذلك، فى معرض حديثه عن الوحدة التى يتطلبها ابن طباطبا العلوى فى القصيدة فيقول : «..الحماسة التى يلح بها المؤلف (ابن طباطبا)[٢] على الترابط فى القصيدة . فإن تكشف خطبه أو رسالة عن درجة معقولة على الترابط المنطقى أمر واضح بذاته ، والشيبانى وصحبه لا يلحون على ذكر الواضح ، لكن هذا الترابط يعيد عن الوضوح فى القصيدة التى تميل حتى لو كانت متعدّدة الأغراض ، إلى أن تكون مجموعة من الملاحظات الذكية والأفكار الخياليّة داخل سجل واسع للأغراض . فالوحدة التى يمكن اكتشافها فى قصيدة على مستوى أعمق من مستوى الترابط المنطقى لم تخطر أبدا فى العقل الواعى للنقاد العرب[٣] .

وقد كان التخلص من وسائل الربط في القصيدة ، وقد أشار إليه ابن طباطبا ، ويذكر لذلك التخلص أنماطا عدّة[٤] والمعروف أن ابن طباطبا كان يقارن بين تخلص القدماء والمحدثين[٥] وهو يشير من طرفى خفى إلى تفضيله لتخلص المحدثين حيث يقول : «فسلك المحدثون غير هذه السبيل ، ولطفوا القول فى معنى التخلص إلى المعانى التى أرادوها»[٦] وفى رأى جيلدر أن ذكر ابن طباطبا لأنماط متعددة من أساليب التخلص يدل على أن وسائل الربط بين أجزاء القصيدة كانت تختلف من شاعر إلى آخر ، ولم تكن لها صور جامدة أو نمطية يقول : «وتبين أبيات التخلص للشعراء المحدثين التى اختارها ابن طباطبا

(١) المرجع نفسه ص ١٩ .
(٢) زيادة من عندنا للإيضاح .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٤ .
(٤) المرجع نفسه ص ٢٥ .
(٥) عيار الشعر ص ١٣٠ – ١٣٢ .
(٦) المرجع نفسه ص ١٣٢ .

أن طرق القدماء استمرت — من حيث المبدأ — على الرغم من أن التعبير — وهذا حق — أكثر تنوعا»[١] .

ويعترض «جيلدر» على فكرة الوحدة العضوية كما يوردها ابن طباطبا مخالفا رأى الدكتور شوقى ضيف فى هذا المجال ، ويرى أن من ينادون بهذه الفكرة يجب أن تخف لهجتهم ، وعلى أية حال فإن الدكتور شوقى ضيف بدأ كلامه عن الوحدة العضوية عند ابن طباطبا بقوله : «كأن ابن طباطبا تنبه بدقه إلى ما يردده النقاد المحدثون من الوحدة العضوية»[٢] . ولم يقطع بأن ابن طباطبا قد اكتشف تلك الوحدة على النمط نفسه الذى نجده عن النقاد المحدثين .

ويهمنا هنا أن نشير إلى ما ذكره جيلدر من التعارض بين النظريّة والتطبيق فيما ذكره عن الوحدة العضوية عند ابن طباطبا العلوى. كما يشير أيضا إلى أن القصيدة فى أيام ابن طباطبا ، لم تعرف الوحدة العضوية[٣] .

ومن الآراء التى نلتقى بها فى موضوعنا ، موضوع وحدة القصيدة القديمة ، الرأى الذى ينظر إلى القصيدة على أنها رسالة ، تترابط أجزاؤها وتتماسك كأجزاء الرسالة سواء بسواء . ويرى جيلدر أن ابن طباطبا كان أول من تنبه إلى هذه الحقيقة[٤] .

والحق أن إشارة ابن طباطبا تعتبر إشارة عابرة يفهم منها أن القصيدة وإن كانت متعددة الأغراض ، فينبغى أن يكون هناك ربط بين أجزائها ، كالربط الذى يتم بين أجزاء الرسالة ، فهو يقول مثلا : «ويسلك منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم ، وتصرفهم فى مكاتباتهم . فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه فى فنونه صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى[٥] «بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا به وممتزجا معه»[٦].

وهناك آراء أخرى ترى أن القصيدة لا ينبغى أن تماثل الرسالة تماسكا وحسب ، بل ترى أن القصيدة هى فى ذاتها رسالة أو أنها تنقل رسالة(*) . وتتكون من أربعة أقسام :

---

(١) مجلة فصول . العدد ٢ ، مجلد ٦ ، يناير وفبراير ومارس ١٩٨٦ ص ٢٥ .
(٢) البلاغة تطور وتاريخ .
(٣) مجلة الفصول . مرجع سابق ص ٢٦ .
(٤) المرجع نفسه ص ٢٣ .
(٥) ، (٦) عيار الشعر ص ٢٠ .

الاستهلال والسرد . والجدل والخاتمة[1] . وينقل عن ألفرد بلوخ أنه يرى أن القصيدة العربيّة تتضمن رسالة ، وأن مصطلح «قصيدة» يمكن أن يكون قد أطلق أصلا على الرسالة التى تنقلها القصيدة[2] ، ويستدل على وجود تلك الرسالة من عبارات ترد ضمن الرسائل كقول الشاعر : «ابلغ» ، وأبلغا أو بلّغ ، أو من مبلغ ؟ كما ترد بعد مثل تلك الإشارات أو بعضها الإشارة إلى حامل تلك الرسالة ، أو مبلغها[3] . ويشير إلى كلمة «أهدى» الذى يدل معناها على «الهديّة» أو «زفاف العروس إلى زوجها» أو «تقديم قربان من الحيوان» ، ويرى أن فى التعرف على كل تلك الأمور تعرفا على الجنس الأدبى للقصيدة ، وأغراض الرسالة والخطبة التى تحملها[4] .

ويعترض ياروسلاف ستيتكيفتش على هذا الرأى ، ويعتبر النظر إلى القصيدة باعتبارها رسالة ، وحصر القصيدة فى هذا النوع من القصائد ذات الرسالة ، تبسيطا للأمور ، لأن القصائد العربيّة كلها لم تأت فى هذا الشكل وحده . كما أنه ليس من المقبول افتراض أن يسبق الجزء الكل بالضرورة ، كما أن التسليم بأن الرسالة ذات الموضوع الواحد هى النواة التى تحتوى على الدوافع المنتجة للقصيدة ، لا تجعلنا نتجاوز حل مشكلة الدوافع ، وهى مشكلة خارج نطاق الدراسة الشعرية ؛ لأنه لو كان هدف الشاعر من قصيدته أن تكون رسالة ، بحيث يتحدد هدفها فى نقلها ، فإن مشكلة القصيدة ستظل فى حاجة إلى تفسير[5] .

ولكن سيتتكيفتش بعد أن يدلل على نموذج القصيدة الرسالة ، بدراسة قصيدة الراعى النميرى التى تتضمن رسالة إلى الخليفة الأموى . أو شكواه من جباة الزكاة ، وأثر الرسالة على بنائها ، فإنه ينتهى إلى القول : «ومع ذلك فالنموذج البنائى الذى سبق شرحه ، والذى تحكمه الكفاءة البلاغية لشكل القصيدة ،قد لا يقدم إلينا بيانا كافيا عن طبيعة البناء الشعرى

---

(١) دكتور حسن البنا عز الدين . الكلمة والأشياء . دار الفكر العربى . القاهرة ، ١٩٨٨ ص ٦٣ وانظر ياروسلاف سيتيكفتش. القصيدة العربية الكلاسيكيّة والأوجه البلاغيّة للرسالة . ترجمة مصطفى رياض مجلة فصول العدد الثانى ، المجلد السادس ، يناير / فبراير / مارس ١٩٨٦ ص ٧٢ .

(٢) مجلة فصول العدد ٢ ، المجلد السادس ، ١٩٨٨ ص ٧٢ .

(٣) المرجع نفسه ص ٧٣ .

(٤) المرجع نفسه ص ٧٣ .

(٥) المرجع نفسه ص ٧٤ بتصرف .

نفسه . الأمر الذى يجعلنا نواجه ألغازا بنائية أخرى قد نتوقع إيجاد حلول لها ، حتى وإن لم يتح للنقد البلاغى الترصد لها ، وهو مالا يتاح له الآن»[١] .

ويشير أيضا إلى أنه لابد أن يوضع فى الحسبان تعريف ابن قتيبه للقصيدة ، وإنْ وَصَفَ ذلك التعريف بأنّه هش[٢].

وبعد هذا الاستعراض الموجز لفكرة القصيدة الرسالة ، نقول : إن هذا النمط لم يقتصر على القصيدة الطويلة المتعددة الموضوعات ، وإنما وردت رسائل فى قصائد قصيرة أو فى صورة مقطوعات ، وبخاصّة فى العصر الإسلامى . مثلا تقول قتيلة بنت النصر بن الحارث ، تستعطف رسول الله ﷺ وتعاتبه فى قتل أبيها ، وهى رسالة فريدة ، لأنها رسالة مزدوجة : إحداهما توجهه لأبيها القتيل[٣] ، والأخرى لرسول الله تستعطفه أو تعاتبه فهى فى القسم الأول من المقطوعة توجه رسالتها لأبيها القتيل مستخدمة صريح لفظ الإرسال وهو «أبلغ» وفى القسم الثانى توجه عتابها للنبى عليه السلام بلفظ «النداء» أمحمدّ . وتلك المقطوعة تتضمن كذلك الإشارة إلى الرسول ، أو حامل الرسالة : ولكنها مع ذلك ليست ضمن قصيدة طويلة : تقول الشاعرة :

يا راكبًا إنَّ الأثيـلَ مظِنّـةٌ	مِنْ صُبْحِ خَامِسَةٍ وَأَنْتَ مُوَفَّقُ
أَبْلِـغْ بهـا مَيْتًا بأن تَحيَّةً	مَا إنْ تزَالُ بها الرَّكَائِبُ تَخْفِقُ
مِنىِّ إِلَيْـكَ وَعَبْرَةً مَسْفُوحَـةً	جَادَتْ بِوَاكِفِهَا وَأُخرىَ تخنق
أمحمدٌ يَا خَيْرَ ضِنْءِ كَرِيمَـةٍ	فى قَوْمِهَا والفَحْلُ فَحْلٌ مُعْرِقُ
مَا كَانَ ضَرَّكَ لـو مَنَنْتَ وَرُبَّمَا	مَنَّ الفَتَى وَهُـوَ المَغِيظُ المُحْنَقُ
أَوْكُنْتَ قَـابِلَ فِدْيَةٍ فَلْيُنْفِقَنْ	بأَعَـزِّ مَا يَغْلُـو بِـهِ مَـا يُنفق
فالنَّضْرُ أَقْرَبُ من أَسَرْتَ قرابَةً	وَأَحَقُّهُـمْ إنْ كَـانَ عِتْقٌ يُعْتَقُ
ظلت سيوف بنى أبيه تَنُوشُـهُ	لله أرحـام هنـاك تَشَقَّقُ
صَبْرًا يُقَـادُ إِلَى المنيَّةِ مُتْعَبًا	رَسْفَ المُقَيَّدِ ، وَهْوَ عَانٍ مُوثَقُ

(١) ، (٢) المصدر نفسه ص ٧٦ .

(٣) انظر الدكتور محمود زينى . دراسات فى الدعوة الإسلامية أن «قتيله» أخت الشاعر وليست ابنته ، ويخطئ ابن رشيق فيما ذكره فى كتابه العمدة ، انظر المرجع ص ١٢٣ ، وهامش ١٢٤ ، وانظر ابن رشيق العمدة جـ ، ط ٥ دار الجيل – بيروت لبنان ، ١٩٨١ ص ٥٦ ، ٥٧ .

ومن الرسائل الشعريّة رسالة سلم الخاسر إلى مروان بن أبى حفصة ورد الأخير عليه . وتبدأ رسالة الأولى بصيغة صريحة فى أنها رسالة وهو قوله «من مبلغ» يقول :

من مبلغ مروان عنى رسالة مغلغلة لا تنثنى عن لقائكا[١]

ورسالة كعب بن مالك لأخيه بجير بعد أن أسلم وتتمثل فى قوله :

ألا أبلغا منى بجيرًا رسالة على أى شيء ويب غيرك دلكا
على خلق لم تلف أمًّا ولا أبا عليه ، ولم تدرك عليه أخالكا
سقاك أبو بكر بكأس رويّة وأنهلك المأمور منك وعلكا[٢]
فخالفت أسباب الهدى واتبعته فهل لك فيما قلت بالخيف هل لكا

والأمثلة على هذا النمط كثيرة[٣] لكننا لابد أن تأتى بأمثلة من الشعر الجاهلى وهنا ينبغى أن نتوقف طويلا عند بناء القصيدة عند الإسلاميين والجاهليين فأما القصيدة الجاهلية فلا نعرف الأساس الثقافى والمعرفى والدينى والاجتماعى لنشأتها ، وليست لدينا إجابة شافية على تعدد موضوعاتها ، تلك الموضوعات التى كانت تستخدم بمرونة وتنوع فى العصر الجاهلى ، والإسلامى معا . فحتى الآن ليس من السهل الإجابة على لماذا تبدأ القصيدة بالأطلال . أو بالنسيب ، ولماذا يرد فيها وصف الناقة أو غير ذلك من عناصر البناء . فليس من المقنع بشأن الأطلال مثلا أن يكون ذلك لأن الرحلة كانت جزءا من الحياة القبليّة[٤] «وكانوا قديما أصحاب خيام : ينتقلون من موضع إلى آخر ؛ فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار ، فتلك ديارهم ، وليست كأبنية الحاضرة ، فلا معنى لذكر الحضرى الديار إلا مجازا ، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ولا يمحوها المطر ، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل»[٥] وإن كان هذا

(١) العمدة . جـ ١ ص ٨٥ وانظر رد مروان عليه المرجع نفسه ص ٨٥ .
(٢) المرزبانى . معجم الشعراء . ص ٣٤٢ .
(٣) أنظر ديوان دريد بن الصمّة . تحقيق الدكتور عمر عبد الرسول . دار المعارف . القاهرة ، ١٩٨٥ ص ١٠١ حيث يقول فى قصيدة له :

فأبلغ سليما وألفافها وقد يَعْطِفُ النسبُ الأكبر
بأنى تأرت بإخوانكم وكنت كأنى بهم مخضر

وأنظر أيضا المصدر نفسه ص ١٣٩ ، وص ١٥٨ .
(٤) ، (٥) ابن رشيق . العمدة جـ ١ . ص ٢٢٦ .

التفسير لا يخلو من صحّة ، فإنه ليس كافيا . كما أن الإشارة إلى ما يربط الناقة بالشاعر من عواطف على صحته لا يرضى الباحثين .

كما أن الإشارة إلى الجنس الصريح فى بعض القصائد القديمة صراحة أو فى تضمين ، وملازمة ذلك أحيانا لوصف الشجاعة ، ما يزال يحتاج إلى تفسير والدم فى تلك القصائد أيضا ، بلونه القانى ، والحديث عن القتل، هل هو متصل بالعقيدة أم بالحياة نفسها . أمر يحتاج إلى توضيح كذلك .

للعجز عن معرفة حياة الجاهليين وعلى وجه خاص معتقداتهم وأديانهم . ولكن الأمر يختلف فى الشعر الإسلامى سواء فى عهد الرسول أو عصر بنى أميّة ، فإن الأساس الثقافى والمعرفى والدينى واضح لا لبس فيه ولا يمكن تجاهله ، ومن الصعب ، بل ومن غير المعقول أن يزعم إنسان بأن القصيدة الجاهيّة تطورت تطورا تدريجيا فى الجاهلية حتى بلغت شكلها الإسلامى ، لأن المجتمع العربىّ نقل نقلة مفاجئة وعنيفة من الجاهلية إلى الإسلام ، وقد ألغى الإسلام كل طقوس الجاهلية وشعائرها وأديانها .وأصبح الشاعر المسلم واعيا بذلك وعيا تاما . فالصلة إذن بين الجاهيّة والإسلام ليست صلة متدرجة وإنما نستطيع أن القول إنّه قد حدث انفصال تام فى مثل ما أشرنا إليه من أمور العقيدة والثقافة . وعلى أفضل الظنون ، وأرجح أنّه أصحها تحولت تلك الثقافات القديمة لتأخذ شكلا جديدا فى العصر الإسلامى . وتحولت القصيدة لتأخذ الشكل القديم ، وتغيّر فيه ، وتوظفة لأداء مهمة جديدة قد تتفق جزئيا مع الوظيفة القديمة ، وقد تخالفها تمام المخالفة فقصيدة المديح لا تستخدم الرموز القديمة على نفس الأساس الثقافى القديم ، وإنما تستخدم الشكل ، ولكن على الأساس الثقافى الإسلامى الجديد . وسوف نضرب عددا من الأمثلة على تكوين قصيدة المديح الإسلامية ، ووضوح وظيفتها للشاعر ، وللمدوح كليهما وضوحا لا لبس فيه . ويزداد هذا الوضوح كلما مضينا فى العصر الإسلامى لنبلغ العصر العباسىّ . وسوف نعرض لهذا ببيان العلاقة بين الشاعر والمادح فى العصر الأموى والعباسى . ونشير الآن إلى ما يؤيد ما نذهب إليه من أنّ الشاعر المحدث لم يكن يسلك المسلك نفسه الذى يسلكه الشاعر القديم فى الوصف مثلا يقول ابن رشيق : «وليس بالمحدث من الحاجة إلى أوصاف الإبل ونعوتها ، والقفار ومياهها ، وحمر الوحش والبقر والظلمان ، والوعول

ما بالأعراب وأهل البادية ، لرغبة الناس فى الوقت عن تلك الصفات لعلمهم أن الشاعر إنما يتكلفها تكلفا ليجرى على سنن الشعراء قديما»[١] .

كما يذكر أن وصف الإبل كان على التقليد فيقول: «كما يذكر أحدهم الإبل على العادة المعتادة ، ولعلّه لم يركب جملا قط ولا رأى ما وراء الجبانة»[٢] .

وإذا كان ابن قتيبة قد طلب من الشاعر التعديل بين أقسام القصيدة بحيث لا يجور موضوع من موضوعاتها على الآخر ، وتوقف عند الغزل والمديح وفرض على الشاعر أن يعدل بينهما فلا يطيل فى أحدهما كالغزل ويقصر المدح ولا يلغى الغزل ولا يطيل فى المدح[٣] . فإن ابن رشيق يرى أن كثرة الغزل وقلة المديح عيب فى شعر المادح ، وتصبح مقدمة الغزل تمهيدًا للوصول الغرض ، فالنسيب عند ابن رشيق استدراج لما بعده[٤] ، وهو يفرّق أيضا بين غزل أهل البادية وأهل الحاضرة[٥] ، كما يرى أن ذكر المفاوز كان لحث الممدوح على العطاء[٦] .

والشاعر الإسلامى كان يحث الممدوح على العطاء إمّا مباشرة كما فعل جرير . وإمّا بوصف رحلته ومعاناته التى لا يسوقها جزافا ،بل يتعمد ذكرها للتأثير على الممدوح حثا له على العطاء . فهذا مسلم بن الوليد يصف رحلته وإن يكن بإيجاز وما لاقى فيها من متاعب ، قبل أن يطلب العطاء ويربط بين ذلك وطلب العطاء فيقول :

تَهْوِى بِأَشْعَثَ أَعْطَاهُ الْمُنَى أَمَلٌ ... وَعُقْدَةٌ مِنْ رَجَاءٍ ضَامِنِ العُقَدِ
فَاسْتَوْدَعَتْهُ بُطُونَ البِيدِ هِمَّتُهُ ... وَأَوْدَعَتْه السُّرَىَ فى الوَعْثِ والجَدَدِ
حتى إذا قَبَضَ الإِدْلاَجُ بَسْطَتَهَا ... وَوُقِّفَتْ مِنْ مُنَى السَّارِى عَلَى أَمَدِ
تَمَخَّضَتْ عَنْهُ تِمًّا بَعْدَ مَحْمَلِهِ ... شَهْرَيْنِ بَيْدَاءُ لم تُضْرَبْ ولم تَلِدِ
أَلْقَتْهُ كالنَّصْلِ مَعْطُوفًا عَلَى هِمَمٍ ... يَعْمِدْنَ مُنْتَجَعَاتٍ خَيْرَ مُعْتَمدِ
تخطأت نومه عنه وشايعه ... دأب الجديدين والعيديّة الوخد

---

(١) العمدة جـ ٢ ص ٢٩٥ .
(٢) العمدة جـ ١ ص ٢٢٥ .
(٣) الشعر والشعراء جـ ١ ص ٧٦.
(٤) ، (٥) العمدة جـ ١ ص ٢٢٥ .
(٦) المرجع نفسه ص ٢٢٦ .

ثم يلي وصف الناقة مباشرة الطلب : فيقول :

حَاشَا لِطَالبِ عُرْفٍ أَنْ يَخِيبَ عَلَى ... نَدَى يَدَيْكَ وَلَوْحَا شَاكَ لَمْ يَخِبِ[١]

وتظهر معاناة الشاعر فيما أصابه من تشعث وقطعه للبيد ، وسراه فى الطرق الوعرة وفى الرمال الوعثة ، وتصويره نفسه كأن الناقة قد أعانت على ميلاده الجديد ببلوغه الممدوح بعد شهرين من السفر المضنى ؛ فقد ولدته الصحراء ولادة تخالف ولادة جميع الحيوان ، ويقصد بهذه الولادة نجاته، وقد وصل إلى ممدوحه مهزولا كالنصل ، وهو بعد هذا كله يطلب العطاء وإن كان بأسلوب غير مباشر ولا صريح . فى البيت الأخير .

فالرحلة بما فيها أداتها ، تصور عناء الشاعر ليبلغ ممدوحه ، وعلى هذا الممدوح أن يقدر ما عاناه الشاعر من جهد ، وأن يجزل له العطاء . وقال جرير يمدح عبد العزيز بن مروان ، ويبيّن له ما بذل من جهد للوصول إليه، مستخدما الناقة ، التى سارت به شهرين ، كما قال صريع الغوانى من قبل ، وقد أصابها الهزال ، وأخذ التعب من الشاعر كل مأخذ يقول :

صرمت خلاج الشّكُّ يَا أُمَّ غَالِبٍ ... إذا العِيس راحت فى أخشتها صُعْرَا
تَشُجُّ بهـا أَجْـوَازَ كُلِّ تَنُوفَةٍ ... كأنّ المطايا يَتَّقِينَ بنا جَمْرَا
طواها السُّرى طَيَّ الجُفُون وَأُدْرِجَتْ ... مِنَ الضُّمْرِ ، حتى مَا تُقِرُّ لها ضُفُرَا
إذا فَوَّزت عن ذى جَرَاوِل أنجدت ... من الغَوْرِ وَاعْرَوْرَتْ حَزَابِيَّهَا الغُبْرَا
وما سير شَهْرٍ كُلِّفَتْهُ ركابنا ... ولكنَّهُ شهرٌ وَصَلْنَ به شَهْرَا
نواحل يَخْبِطْنَ السَّرِيحَ إليكم ... من الرَّمْلِ حتى خَاضَ ركبانُهَا البَحْرَا
إذا نحن هجنا بالفَلاةِ كأنما ... نَهِيجُ غَدَاةَ الخِمْسِ خَاضِبَةً زُعْرَا[٢]

ثم يصل هذا بطلب العطاء من الممدوح ، ثم ينتقل من ذلك إلى مدحه . على أننا نلاحظ أن موقف امرىء القيس من المرأة موقف مادى فالمرأة جسد وهو لا يريد غير هذا ، كما أنّه يدل على المرأة التى صدت وانصرفت عنه قائلا بأنه لا يربطها به إلا هواه

---

(١) انظر ديوان صريع الغوانى. تحقيق الدكتور سامى الدهان .ط ٢ . دار المعارف القاهرة ، ١٩٧٠ ص ٨٤ ، ٨٥ وانظر المصدر نفسه ص ٧٣ ، ٧٤ حيث يتضح وظيفة الناقة وهى حث الممدوح على العطاء ..

(٢) ديوان جرير . جـ ٢ . تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه . دار المعارف . القاهرة ، ١٩٧١ ص ٧٠٧ ، ٧٠٨ .

وحبّه لها ، وأنه رجل ذو خبرة بالنساء يهواهن ويهوينه ، كما أن امرأ القيس يذكر عددًا من الموضوعات المتفرقة لا يجمعها جامع ظاهر . وإن كان من الممكن التأوّل لذلك . ولكن من أصعب الأمور البحث عن أساطير فى معلقة امرىء القيس لمجرّد إشارات أو تشبيهات ترد فى أشعاره . كقوله :

تضى الظلام بالعشاء كأنهـا   مَنَارَةُ مُمْسَى راهب متبتل[1]

فالإشارة إلى الراهب – فى رأينا – لا تكشف إلا عن إشراق الوجه لتلك المرأة ، وكأن وجهها منارة راهب أى مسرجته ، وقد جاءت كلمة متبتل لإكمال القافية لا غير . أو قوله :

فعَنّ لنـــا سرب كأنّ نعاجـــه   عذارى دوار فى الملاء المُذَيَّل[2]

وهنا نلاحظ أنه شبه صورة العذارى بالنعاج ، وقد يرى بعض الناس أن «الدوار» وهو صنم كان يطاف به يدل على رمزية شعائرية يشير إليها الشاعر . والحقيقة أن الأمر لا يعدو الوصف للهيئة والشكل . وإنك لو التمست وحدة لهذه المعلقة فإنك لن تجدها ، ومن يثم يلتمس الباحثون هذه الوحدة من حياة الشاعر ، فيرون إنه قد نظم قصيدته بعد مقتل أبيه . وأن القصيدة تعبر عن همّه وهو الانتقام أو الانتصار على أعدائه ويأتى هذا الانتصار على صور متعددة . انتصار على المرأة ، وانتصار فى الصيد . وانتصار على مظاهر الطبيعة ،وإن كان هذا الانتصار لا يتحقق على يده وإنما على يد السيل الذى ربما رمز إلى العنف والقوة التى يريدها أو التى يشعر بحاجته إليها ، وقد ذكرنا أن ابن رشيق يرى القصيدة مبتورة أى ناقصة لجزء يتممها .

وفى رأيى أن تفسير هذه المعلقة بأنها رؤية شبقية أو ما شابه ذلك تفسير فيه نظر، لأنها أى القصيدة تُحَمَّلُ ما لا تحتمل لكى نصل منها إلى تحقيق ما يفرض على القصيدة من الخارج . ويمكن باختصار القول إن القصيدة رؤية شاب عابث مدلل ، يلهو ، مستخدما الشعر لتصوير ذلك اللهو .

---

(١) ديوان امرىء القيس . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف ط ٤ . القاهرة ، ١٩٨٤ ص ١٧ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٢ .

ويمكن أن ننظر فى معلقة طرفة التى يظهر عليها هم يؤرق الشاعر ويدفعه إلى بناء قصيدته على الشكل الذى نراها عليه . وهو يذكر الشمس لمجرّد تصوير إشراق وجه المرأة : كقوله :

سَقَتْهُ إِيَاةُ الشَّمْسِ إلا لثاته أُسَفَّ ولم تَكْدِمْ عليه بِإِثْمِدِ
ووجه كأن الشمس حَلَّتْ رداءها عليه نَقِيٌّ اللون لم بتخدَّد[1]

وإياة الشمس فى البيت الأول ضووُها وشعاعها ، وفى البيت الثانى : حلت رداءها عليه ، أى ألقت حسنها عليه ، يعنى وجه مشرق . وفى ظنى أنه يصف وجهها بالإشراق والاستواء والنعومة ، وهى من مظاهر الجمال المحببة فى المرأة .

ولا أرى أنّ فى تشبيه وجه المرأة بالشمس شيئا له علاقة بالعقيدة الجاهلية ، ولو فرضنا جدلا هذه العلاقة ، يكون المقصود الجانب المادى الذى ذكرنا حتى ولو كان له صلة من العقيدة .

ولو بحثنا عن وحدة للقصيدة عند طرفة لوجدنا القصيدة تعبير عن هموم طرفة ، وهى هموم تنبثق من علاقته بالقبيلة بوجه عام ، ومن علاقته بابن عمه مالك ، ومن هموم شخصية تتمثل فى موقفه من الموت والحياة .

وعن دوره فى تلك الحياة ، وما ينبغى أن يأخذ منها وما ينبغى عليه أن يدع وتأتى الناقة ربما للتعبير عن السفر على متنها حتى يتناسى همومه فهى وسيلة من وسائل نسيانه لتلك الهموم يقول :

وإنى لأمضى الهم عند احتضاره بعوجاء مرقال تروح وتغتدى[2]

وبعد وصف الناقة المستفيض الذى يمثل وصفا مثاليا لما ينبغى أن تكون عليه الناقة التى يُسَافَرُ عليها . يقول الشاعر :

على مثلها أمضى إذا قال صاحبى ألا ليتنى أفديك منها وأفتدى
وجاشت إليه النفس خوفا وخاله مصابا ولو أمسى على غير مَرْصَدِ[3]

---

(١) ابن الأنبارى . شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات . تحقيق عبد السلام هارون . دار المعارف . القاهرة ، ١٩٦٩ ص ١٤٦ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٤٩ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٨٢ ، ١٨٣ .

ثم يفتخر بنفسه مدلا بشجاعته وفروسيته وكرمه ، ونجدته ، وشرف محتده . وتبرز من وسط تلك القيم الخمر، والمرأة التى يستمتع بها ، وهى فى الغالب جارية متملكة ولذا يصفها وصفا ماديا . ونحن نعلم أن الشجاعة ترتبط بالعشق ، وبالمرأة موضوع ذلك العشق . ولكن لطرفة كما قلنا همّا ثابتا يتلخص فى موقفه من الموت ، فإذا كان الموت هو نهاية كل حىّ ويترصد للإنسان ، ومتى شاء قاده إلى حتفه ، فإنه إذن من الحكمة – فى رأيه – أن يسبق الموت فينتهب من اللذات ما استطاع . ويلخص هذه الفلسفة الماديّة قوله :

فإن كنت لا تستطيع دفـــع منيتى فدعنى أبادرها بما ملكت يدى[1]

وقوله :

ذَرِينِى أُرَوِّى هَـامَتِى فِى حَيَاتِها مَخافَةَ شِرْبٍ فى الحياةِ مُصَرَّدِ

كريم يروى نفســـه فى حياته ستعلم إن متنا غدا أينا الصدى

ثم هو يرى أن الناس يتساوون بعد الموت . بخيلهم وكريمهم . لن ينال البخيل المتشدّد من الدنيا بعد موته أكثر مما يناله المبذر المتلاف الفاسد التصرف :

أَرَى قَبْرَ نَحَّـــام بَخِيل بمـــالِهِ كَقَبْرِ غَوِّىٍّ فى البَطَـــالَةِ مُفْسِدِ

ترى جِثْوَتَيْنِ مِنْ تُرَابٍ عَلَيْهِمَـــا صَفَائِحُ صُمٌّ مِنْ صَفِيحٍ مُنَضَّدِ[2]

ومع تلك المساواة فإن الموت مجحف ظالم فى نظره لأنه يعجل برحيل الكرام ولا يختار إلا كرائم ما يملكه الإنسان .

ثم يعود من جديد إلى فلسفة الموت مستخدما الحكمة فيقول :

أرى الموت كنزا ناقصا كل ليـــلة وما تنقص الأيام والدهـــر ينفد

لعمـــرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياهُ فى اليد[3]

وهنا ينتقل الشاعر إلى هم خاص يتمثل في علاقته بابن عمه مالك ، الذى أخذ يتجنبه ، ويمنعه ما يطلبه منه ، إلى حد دفعه إلى اليأس الكامل منه. وذلك أنه كان مبذرا متلافا

(١) المصدر نفسه ص ١٩٣ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٠ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢٠١ .

مستهترا يضيع ماله . فلما ذهب ماله طلب من ابن عمه فلم يعطه وتحامته القبيلة لشربه واستهتاره ، ولكنه يرى أنه لا يقصر فى عظائم الأمور :

وإنْ أُدْعَ فى الجُلّى أكُنْ من حماتها وإنْ يأتِكَ الأَعْدَاءُ بالجَهْدِ أَجْهدِ[١]

ومع دفاعه عن شرف ابن عمه والذود عن شرفه بشعره ، فإنّه لا يلقى برّه وعطاءه . ثم هو يشكو من ظلم ذوى القربى :

وظلم ذوى القربى أشَدُّ مضاضةً على المرء من وقع الحسام المُهنَّدِ[٢]

والشاعر مستمسك بخلقه، وفلسفته فى الحياة ، مؤكدا أن هذا اختياره عن وعى وبصيرة . فيقول :

فلو شاء ربى كنت قيس بن خالد ولو شاء ربى كنت عمرو بن مَرْثَد
فأصبحت ذا مال كثير وعادنى بَنُونَ كرامٌ سَادَةٌ لِمُسَوَّدِ[٣]

ثم يأخذ فى غناء شجاعته وكرمه أيام كان غنيا يملك المال كغيره . وينفق بسخاء ويتلقى اللوم والتعنيف على سخائه .

ثم هو يخاطب ابنة معبد بأن تنعاه بما هو أهل له من شجاعة وكرم ونجده ، وألاّ تسوى بينه وبين ساقطى الهمّة أو الأذلاءِ من أفراد القبيلة أو على الأقل غير النجباء منها :

فَإنْ مت فانعينى بما أنا أهله وشقى علىّ الجيبَ يا ابنة معبد
ولا تجعلينى كامرىءليس همّه كهمى ولا يغنى غنائى ومشهدى
بطىء عن الجُلّى سريع إلى الخنا ذلول بإجماع الرجال ملهد[٤]

إلى آخر ما يذهب إليه من حديث عن نفسه ، وعن صفاته التى لا تخرج عن الشجاعة والكرم والنجدة ، والمضاء والإباء ، ويمكن القول إنّ معلقة عمرو بن كلثوم ، وإن كانت موضوعا للفخر بالقبيلة ، وأمجادها ، فإننا لا نستطيع أن نغفل شخصية الشاعر فى هذه

---

(١) المصدر نفسه ص ٢٠٥ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٩ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢٢٣ .

المعلقة فله فيها نصيب خاص عندما يذكر المرأة التى يهواها وقد رحلت . فعندئذ يتغيّر الضمير إلى ضمير المتكلم من ضمير الجمع الذى يمثل فناءه فى القبيلة . فهو إذ يصف حسن المرأة ينتهى إلى بيان حزنه ، هو ، قائلا :

فَمَا وَجَدَتْ كَوَجْدى أُمُّ سَقْبٍ   أَضَلَّتْهُ فَرَجَّعَتِ الحَنِينَا
وَلاَ شَمْطَاءُ لم يَتْرُكْ شَقَاهَا   لَهَا من تَسْعَةٍ إلاَّ جَنِينَا
تَذَكَّرْتُ الصِّبَا واشْتَقْتُ لَمَّا   رَأَيْتُ حُمُولَهَا أُصُلاً حُدِينَا[1]

فهو يتحدث عن نفسه فى معرض العشق الذى يذكر فى معرض الحديث عن البطولة ، ويذكر نفسه مرّة أخرى فى معرض ميراثه لبطولة مهلهل فيقول :

وَرِثْتُ مُهَلْهِلاً والخير منهم   زهيرًا نعم ذُخْرُ الذَّاخِرِينَا[2]

ويذكر نفسه فى معرض آخر من معارض ذكر الفتوة وهو شرب الخمر فيقول :

وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِبَعْلَبَكٍّ   وَأُخْرىَ فى دِمَشْقَ وَقَاصَرِينَا[3]

فالشاعر رغم أنّه يتحدث عن قومه وبلسانهم فإنه يذكر نفسه فى معرض العشق ، والشجاعة ، وشرب الخمر . ومع ذلك فالقصيدة خالية من كثير من سمات القصائد العربيّة ، وخالية من كل إشارة إلى العقيدة الدينيّة ، وإنما تصور قانون البيئة القائم على حكم القوة ، وسيادة الأقوياء ، والفخر بالعزّة والمنعة ، والأمجاد القديمة .

ومعلقة النابغة الذبيانى تكشف عن خطّة واضحة فى بنائها ، فهو يقف على الأطلال ويصفها ، وينتهى إلى أنها أصبحت خلاء من ساكنيها ، ثم يترك الأطلال ليصف الناقة فيقول :

فَعَدٍّ عما ترى إذْ لا ارْتِجَاعَ له   وَانْمِ القُتُودَ على عَيْرَانَةٍ أُجُدِ

وقد يثير اهتمامه بالناقة وتركه وصف الطلل للخلوص إلى وصف الناقة الحديث عن وظيفة الناقة ، ودورها فى القصيدة القديمة ، وهل أصبحت موضوعا ثابتا يشير إلى الرحلة ؟ أم أنها تمثل أمْرًا آخر ؟ وما هو هذا الأمر الآخر ؟ وهى أسئلة لا تتسع الإجابة

---

(١) الزوزنى . شرح المعلقات العشر . ص ٩٨ .
(٢) نفسه ص ١٠٦ .
(٣) نفسه ص ٩٦ .

لها فى يسر ، ولا تسمح الإجابة بالقطع واليقين . وفى هذا المجال يمكن أن يلتمس فى هذا الوصف ما يدل على قلق الشاعر لسخط النعمان عليه ، وهو سخط قد لا يستطيع إقناع النعمان بالتخلى عنه ، وقد يقال إن الثور فى خوفه ، وفى صورته هو تجسيد لمشاعر الشاعر وأن انتصاره دلالة على أمل الشاعر بالفوز برضا النعمان وهزيمة الخصوم ، وهى أمور قد يثبتها ما يخلعه الشاعر على الثور من صفات بشرية . والحق أن هذه الأمور قد تكون بعيدة كل البعد عن مشاعر الشاعر نفسه ، كما قد تكون صدى للاوعيه . ولماذا تكون الناقة قويّة كالثور ولماذا المعركة ، وهل يمكن أن يتطرق بنا الأمر للنظر إلى الثور على أنه متعلق بطوطم معين ، أو بدلالة معينة ترتبط بالعقيدة ؟ .

الحق أن بعض هذا معقول ، وبعضه غير معقول ، ولو فرضنا أن هذا كله معقولا ومقبولا ، فما الدليل عليه ؟ لا دليل إلا النص لأن عقائد الجاهلين الكاملة لم تصل إلينا .

ويمضى الشاعر بعد ذلك إلى موضوعه الأساسى وهو الاعتذارإلى الملك النعمان ومدحه ويستعين بقصة زرقاء اليمامة ، وهى من التراث الشعبى العربى ، فى خمسة أبيات . وكما قلنا ليس فى القصيدة ما يدل على عقيدة الشاعر كاملة ، وإنما هناك بيتان يشيران إلى الكعبة وما يقدم لها من القرابين ، وركبان مكة ، القادمين لعلهم للحج أو للتبرك أو لتقديم القرابين . وهما قول الشاعر :

فَـلاَ لَعَمْرُ الـذىّ مَسَّحْتُ كَعْبَتَهُ   وَمَا هُرِيقَ عَلَى الأَنْصَابِ مِنْ جَسَدِ
والمؤمـن العـائذات الطير تَمْسَحُهَا   رُكْبَانُ مَكْـةَ بَيْنَ الغَيْـلِ والسَّعَدِ[1]

وقوله :

إذًا فَعَـــاقَبَنِى رَبِّى مُعَـــاقَبَةً   قَرَّتْ بها عَيْنُ مَنْ يأْتِيكَ بالحَسَدِ[2]

فمن ربه ؟ ، هل هو مسيحى ، أو يهودى ، أو وثنى؟ ، لا أحد يعلم . وليس يخفى أن تحميل مثل هذا الشعر ما لا يحتمل ، بتصيد الأمثلة التى تؤيد وجهة النظر ، وترك ما يهدمها ، أمر لا مبرر له .

---

(١) المرجع نفسه ص ١٩٠ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٩٠ .

ويمكن أن نستنتج أن بناء القصيدة الجاهلية ، وإن كان يبدأ بالأطلال ، فإنَّ الشاعر كان يتصرف فى هذا البناء بما لا يجعله صورة نمطيّة لغيره من القصائد ، وإنما كان يتصرف فى هذا البناء بما يثبت أصالته . ومن هنا لا يتطابق بناء القصائد الجاهلية بحال من الأحوال . وأن شخصية الشاعر لم تختف فى تلك القصائد تمام الاختفاء بحسب الموضوع الشعرى ، وغرض الشاعر من قصيدته . وكما سبق أن ذكرت فإن الأساس الفكرى أو الثقافى أو الدينى الذى بنيت عليه القصائد فى العصر الجاهلى ليس معروفا تماما ، وليس من الوضوح الذى يجعلنا نقطع فيه بشىء .

رد على
يوسف إدريس

جلس الأستاذ رشاد كامل المحرر بصباح الخير إلى الدكتور يوسف إدريس يحدثه عن كتابى «يوسف إدريس والفن القصصى» وقد ورد فى سياق الحديث ما يمسنى شخصيا والكتاب أيضا . .

وسوف أتلقى تلك الشتائم. وذلك السباب ، كما يتلقاه ، الكرام فى كل مكان بالتسامح والصفح الجميل .

ولكننى ألفت نظر يوسف إدريس إلى أنى خريج متخصص . تخرجت فى كلية الآداب لا كلية الطب وأن دراستى للنقد ، ليست مجرد هواية فحسب ، فقد درست على أساتذة متخصصين أحدهم الدكتور شكرى محمد عياد الذى هاجمه يوسف إدريس فى حديثين له اعتقادا منه أنه كان مشرفا على الرسالة التى تناولت أدبه بالدراسة فأخذ يزعم أننى أردت أرضاءه بالقدح فيه لأنه كاتب قصة قصيرة يحسده على ما حقق من شهرة وهو لا يعلم أن شكرى عياد رجل على خلق ولا يمكن أن يهبط إلى هذا المستوى أبدا لا هو ولا تلاميذه . وبالتالى . لا يقبل ولا يسمح لنفسه أن يهاجم كاتبا مثل يوسف إدريس لمجرد أنه يكتب قصة قصيرة كما يكتب وأنه ينفس عليه المجد الذى حققه . فالرجل برىء من هذه التهمة ولم يكن مشرفا على الرسالة التى تقدمت بها لنيل درجة الدكتوراه وإنما أشرف عليها الدكتور مصطفى مندور أما عضوا اللجنة فهما الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد والدكتور رجاء عيد . والجميع لم تصبهم حرفة الأدب !

وإنى أسألك وأنا واثق من أن الجواب سيكون بالنفى .. هل قرأت كتابى الذى أرسلت إليك منه نسختين ، كنت أظن أنك سوف تتواضع فتقرأهما ، أم أنك لا تقرأ إلا لكبار النقاد . وهل يرضى كاتب مثلك أن يجلس مسترخيا لكى يقرأ له إنسان آخر عبارات مقتطعة من سياقها ، فينطلق من فيك الكريم السباب بلا حساب ؟ ألم يكن يجدر بك أن تتحرى صحة ما يلقى إليك من أقوال؟ . أين الموضوعية إذن واين شرف الكلمة والاحساس بالمسئولية وأنت أديب يفترض فيك التحلى بهذه الخصال ؟!

لقد ذكرت أنت أننى قلت عن الحرام أنها لا رواية ، وهو ما لم أقله ولكنى عندما قلت أنها ليس بها بطل ولا بطلة بالصورة التقليدية ، لم أنته إلى القول بسقوطها فنيا بل أشدت بها وكشفت عن الأسلوب الفنى الذى اتبعته فى تأليفهـا وقـد وقعت أنت فى التناقض وأنت تريد أن تدافع عن الرواية ظنا منك أننى أهاجمها فهاجمتنى لأنى قلت أنها ليس لها بطل . ثم عدت فقلت أن الأدب العالمى ليس لرواياته أبطال فى الآونة الأخيرة ، فهل أنت توافقنى على ما أقول أم تعارضنى . والحق أنّ مصدر هذا التناقض من جانبك هو أنك لم تقرأ ما كتبته عن الرواية ولو قرأته لكان لك رأى آخر .

وبعد .. «فزقاق المدق» لنجيب محفوظ ليس لها بطل وهى رواية جيدة وكذلك «الثلاثية» أيضا ليس لها بطل ، وقد قيل هذا عنها على لسان نقاد لهم وزنهم ، مثل الدكتور على الراعى وقد سمع بهذا نجيب محفوظ ولم يغضب لأنه يعلم ذلك ولأنه يعلم أيضا أن تلك الأحكام النقدية تصدر فى سياق متكامل يكشف عن الجوانب الفنية للعمل الروائى ككل .

أن أشكال الحبكة كثيرة ، وقد نبه اليها النقاد فى دراسات متنوعة كثيرة يمكنك الاطلاع عليها ، وهذا ما يعرفه المتخصصون وهم أقدر من غيرهم على الخوض فى هذه المسائل .

أما عن موقفك من الشيوعية أو الماركسية وهو أمر لا يعنينى شخصيا ولا يسبب لى متاعب خاصة أو عامة . فأحب أن أوضح شيئا مهما يجب عليك أن تعرفه وهو إنى لا أتدخل فى معتقدات الأشخاص ولا مذاهبهم ولا يحق لى ذلك لا أنا ولا أحد غيرى ، وليس من حق أحد أن يحجر على حرية الآخر تحت أى اسم وأى شعار ، ولكنى تعرضت لهذا الموضوع لأنه كان موضوعا مطروقا خاض فيه بعض النقاد الذين نقل بعضهم – كما يقول – عن لسانك شخصيا . وكنت اريد أن أستعين بذلك على فهم أدبك ، ولست تنكر أن معرفة حياة الكاتب قد تتلقى بعض الضوء على أدبه دون أن يصبح أدبه مجرد وثيقة اجتماعية أو نفسية . ولكن الأهم من هذا كله أنى نفيت ذلك عنك بصريح العبارة فقلت .

«يبدو لى أن تحديد موقف الكاتب العقائدى أمر حيوى للغاية فى الحديث عن تطوره الفنى .. فعقيدة المؤلف تتدخل فى صوغ شخصياته وحبكتها فقد يركز الكاتب تركيزا

عظيما على أثر العامل الاقتصادى أو أهميته فى الحياة وقد يهتم بالعمق والاخلاص فى العلاقات الإنسانية فقد يرى أحد الكتاب فى الإرهابى شريرا مخربا فى حين يراه كاتب آخر وطنيا وشهيدا . والكاتب العظيم هو الذى يهتم أكثر من غيره بالدوافع البشرية والغموض المأساوى للوضع الأخلاقى للإنسان . فالرواية التى لا تملك إلا المضمون الايديولوجى لا يمكن أن تكون رواية عظيمة إلا بصعوبة» (ص ١٢٩) .

ولقد ذكر إدريس أن أحد الأعاجم قال إنه الخامس بين كتاب القصة القصيرة فى العالم ، وأنه ليسعدنى غاية السعادة أن يكون ذلك الكلام صحيحا ، فلست كاتب قصة قصيرة ولست حاقدا عليه ، بل إنى لواثق أنّ كل النقاد وأساتذة الجامعة فى أقسام اللغة العربية الذين يزعم أنهم يناصبونه العداء ، ليثلج صدورهم أن يكون ترتيبه الأول . لا الخامس وأن يكون قبل «تشيكوف» المسكين الذى ساءه أننى قرنته به رفعا من قدره وتكريما له ، ولو قرأ إدريس ما كتبته فى هذا الشأن لما زعم أننى قلت عنه أنه سرق قصصه جميعا من تشيكوف وكافكا .

والحق أنى لم أهتم بحياتك الشخصية إلا بقدر ، ولم أر أنها تهمنى كثيرا ، فى ذاتها وإن كنت أعرف عنها الكثير من التفاصيل من بعض أقاربك وأبناء القرية التى ولدت فيها . ولم أشغل نفسى بالحديث عن حبك ، ومن ثم فإنى مندهش لقولك أننى ذكرت أنك تحب فلانة أو علانة من النساء لأن الكتاب «المظلوم» الذى أغضبك لم يذكر شيئا من ذلك على الاطلاق ، وأتحداك أن تأتى منه بشىء من هذا . بل وأؤكد لك أنك تخلط بين ما قلت فى هذا الكتاب وبين ما قاله آخرون فى كتب لهم .

وأنى لأذكر بغاية الدهشة أن ما وجهه إلى يوسف إدريس من شتائم ليس له سابقة فى حياتنا الأدبية ، على كثرة ما شهد الحقل الأدبى فى مصر من معارك نقدية كان هو من معاصريها .

وأخيرا فحرصا منى على مسئولية الكلمة وترفعا عن الاسفاف فى المناقشات العملية الجادة التى ينبغى أن تقرع الحجة فيها بالحجة وحرصا على مكانة أستاذ الجامعة ، فلن أهبط إلى مستوى الرد على تلك الشتائم التى وجهها إلى يوسف إدريس [١].

(١) نشرت بمجلة صباح الخير القاهريّة . العدد ١٣٣٨ . أغسطس ١٩٨١ ص ٢٤ .

مع المدرسة الحديثة فى القصّة القصيرة
محمد تيمور

تحتل المدرسة الحديثة مكانة كبيرة لريادتها لفن القصّة القصيرة فى مصر ، ومن أبرز أعلامها محمد تيمور ، ومحمود تيمور ، ومحمود طاهر لاشين وعيسى وشحاته عبيد ، ويحيى حقى وغيرهم . وإذا كان لهذه المدرسة فضل الريادة والتأصيل ، فإن بعض أفرادها كان له هذا الفضل ، وفضل آخر هو التجديد الحق فى هذا الفن ، مثلما فعل يحيى حقى مدّ الله فى عمره .

وأول علم من أعلام هذه المدرسة هو محمد تيمور ، ورغم ذكائه وألمعيته وريادته ، وبرغم ما تتسم به لغته من مرونة وحيويّة وقدرة على التعبير ، وخلو من الزخرف ، فإن لنا على كتابته للقصة القصيرة بعض الملاحظات التى نراها طبيعيّة بحكم الريادة والتأصيل . وأول هذه الملاحظات غلبة الطابع الخلقى على قصصه ، ففى قصة «بيت الكرم» ينهى القصّة بالمغزى الأخلاقى الذى يراد لها أن تحمله ،[1] وفى قصّة «المنزل رقم ٢٢» لا يصرح المؤلف بالدرس الأخلاقى ، ولكنه يشيع فى بنائها كله الذى يوظف لهذه الغاية . والذى تتمثل فى أن مرتكب الفاحشة لابد أن ترتكبها امرأته عقابا له على ذلك . بل أن المؤلف فى القصص النفسى التى تصور مشاعر بشريّة خالصة مثل : «كان طفلا فصار شابا» ، والتى تصور مشاعر مربيّة تجاه الذى ربّته منذ كان طفلا ، وهى مشاعر جنسية ،لا يكتفى بالتصوير الموضوعى لهذه العلاقة بينهما ، من خلال البناء القصصى ، بل يصرح بالمغزى فيقول : «لقد كان طفلا جميلا فكانت تحبه مربيته كأم حنون ، والآن صار شابا جميلا ، فأحبته مربيته كعشيقته ضرّم الحب أنفاسها ، فيالعجب مما تراه العيون فى ظلام هذه الحياة»[2] ولا يفارقه هذا الهدف الأخلاقى عندما مَصَّر قصة موباسان «فى ضوء القمر» بعنوان «ربى لمن خلقت هذا النعيم»[3] فيقول عرضا : «وقد جهل أن خذلانه أكثر شرفا من انتصاره» تعليقا على إصرار الأب على زواج ابنته ممن اختاره لها ، فى حين اختارت

---

(١) محمد تيمور ، ماتراه العيون . الأعمال الكاملة . دار ألف . القاهرة ، ١٩٩٠ ص ٣٠ .

(٢) المصدر نفسه ص ٥٨ .

(٣) المصدر نفسه ص ٤٥ - ٥١ .

هى شخصا آخر تحبه ، بل إن نهاية القصّة بعد التمصير تكون نهاية غير مقنعة ، لأن المؤلف نسى أن مسلك القسيس الفرنسى المتمثل فى تسامحه مع ابنة أخته العاشقة ، وتركها وعشيقها يتبادلان القبل فى ضوء القمر ، وتحت الأشجار ، فى جوّ الليل المقمر الذى رآه القسيس فاتنا لحكمة إلهيّة ، يتفق وإطار حضارته الأوربية ، وتكوينه الثقافى والاجتماعى . بينما لا يتفق مسلك الأب المصرى مع إطار حضارته المحافظة بالقياس إلى الحضارة الفرنسية التى تختلف فى نظرتها لقيمة الفرد وكرامته وحريته الشخصية ، وغيرها عن الحضارة المصرية اختلافا بينا . وهكذا يكون تصرف الأب المصرى فى آخر القصة ، والمتمثل فى تركه للعاشقين يتطارحان الغرام فى هدأة الليل ، ثم السماح لهما بالزواج ، تصرفا غير مقنع .

ويختلط بالاتجاه الأخلاقى عند المؤلف اتجاه رومانسى ، يبعد المؤلف عن رؤية الواقع بصدق ونفاذ . ففى قصة «صفارة» يتمتع بطلها الطفل بوعى يفوق وعى من فى مثل سنه بكثير . فهو يلقى بقطعة الحلوى والصفارة معا لإحساسه بأنه فقير . ولا يجد عطفا من أترابه الأطفال ، فى حين يجد ذلك العطف من الكلب : «فوجد الكلب الذى ألقى بقطعة الحلوى إليه جالسا عند رأسه يلحس دموعه بلسانه الظامىء»[1] .

ويستخدم المؤلف الكاريكاتير فى رسم الشخصيات أحيانا ، ولكن المرء يحس أن بعض أوصاف تلك الشخصيات مقصود لذاته ، مثل شخصية الخصى فى قصة «صفارة العيد» الذى يصوره جالسا : «واضعا رجلا على رجل ، وممسكا بمسبحة يستعين بها على قتل الوقت حتى لا يشعر بسأم ولا ملل ، وهو شيخ فى الخامسة والخمسين من عمره له شفاه تشبه قطعة (البفتيك) التى تقدم لك فى مطاعم العاصمة ، وعينان يزداد إحمراهما كلما أخذته الجلالة) فنق باسم الله العظيم . وأنف أفطس ، كأنه صفدعة وجدت فى وجه الخصى منبتا حسنا . وكان طويل القامة ، ضخم الجثة إذا مشى اهتز كا يهتز الفيل»[2] ولا يلعب الخصى - مع ذلك - دورا هاما فى القصة ، بل هو شخصية زائدة تماما . إلا إذا كان المقصود من وجوده أن يلقى عليه البلطجى السلام عندما يمر به فهذه - فى الحقيقة هى الوظيفة الوحيدة له فى القصة .

---

(١) المصدر السابق ص ٤٣ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣٧ ، ٣٨

ويرتبط بالكاريكاتير ، الميل إلى تقديم شخصيات غريبة ، مثل سائق عربة الكارو : «وهو شاب يشبه جسمه المكعب ، له رأس لها أربعة أركان يشبه مُسطحها المربع»[١] ومثل وصف الأستاذ وهو : «أستاذ قصير القامة طويل اللحية يسير الهوينى فى طريقه وهو يداعب لحيته بيده اليسرى ومسبحته بيده اليمنى»[٢] .

ولعل أوضح مثال على رسمه الكاريكاتيرى للشخصيات هو فى قصة «حفلة طرب» فجميع شخصياتها غريبة ، مشوهة[٣] . وسوف نتخير مثالا واحدا يصور غرامه بهذا النوع من الشخصيات : يقول : «والثانى رجل مغلق الأجفان يجتهد فى فتحها كلما دعته الحالة فتعييه الحيلة ، وله فَمٌ إذا فغره خلته بئرا ، وأذنان كبيرتان ، وذقن طويله تهتز مع رأسه كلما أنشد ، كأنها تسأل الناس المعونة والأجر . فما أشبهه بحلاق من جهة سيدنا الحسين أصيب بالعمى فجاء ليرتزق فى قهوة عمومية».[٤]

وقد كان المؤلف يعى وعيا كاملا أن مجتمعه يتغير ، ويريد هو له هذا التغير إلى الأفضل والأحسن . وتصور ذلك قصة «فى القطار» التى تقدم عددا من الأنماط تصلح «عينات» على بعض طبقات المجتمع ، إن صح هذا التعبير . وهى مرسومة رسما بارعا وساخر فى آن معا . نجد بينها الرجعى مثل التركى والعمدة ، مثلما نجد المثقف الذى رفض القديم وثار عليه ، غير مبال لا بعرف ولا بخلق . ونلتقى بالتلميذ ، والشيخ المعمم الرجعى . والمؤلف يسخر من الرجعيين بوجه خاص . وإن كان رسمه للشخصيات من الخارج غالبا ، فإنه يعد إضافة هامّة له .

---

(١) المصدر نفسه ص ٣٩ .
(٢) المصدر نفسه ص ٤٠ .
(٣) المصدر نفسه ص ٣١ – ٣٦ .
(٤) نفسه ص ٣٣ .

درس مؤلم لشحاته عبيد

كتب شحاته عبيد مجموعة قصصية واحدة هى «درس مؤلم» مجموعة قصص عصرية مصرية ، وهى تصور بجلاء سيطرة المغزى الخلقى والهدف التعليمى على رؤيته الإبداعية . فهو يظهر سافرا فى القصة ، أحيانا ، ويستخدم المصادفة أحيانا أخرى، ويتعسف فى تكوين النهايات التى يقدِّرها لقصصه .

وتتشابه رؤيته وتتقارب ورؤية محمد تيمور فى قصتين لهما هما قصة «الحارة رقم ٢٢» للأول ، وقصة «درس مؤلم» للثانى . حيث يعاقب مرتكب الفاحشة ، بأن ترتكبها امرأته مثلما يرتكبها . وتكشف الصدفة — وهى تلعب دورا هاما فى البناء عند عيسى عبيد — وحدها لقارىء كلتا القصتين أن المرأة التى عاشرها معاشرة جنسية فى قصة تيمور ، هى زوجة صديقة «زير النساء» ، وأن الزوجة التى أوشكت الخياطة أن تجعلها خليلة للبطل فى قصة «درس مؤلم» هى زوجة لرجل فاسق ، كذلك ، غير أنه يتنبه ، أو يكتشف بالصدفة خطأه ، فيفر بزوجته من البلاد شهرا ثم يعود ، تائبا منيبا .

ومن السمات الظاهرة لهذه المجموعة الوعظ، فالمؤلف يصرح بموقفه أثناء سرده للأحداث ، فيقول ، مصورا موقف «أديل» بطلة إحدى قصصه . «بمثل هذه الاستنتاجات ، وهذه الأضاليل كانت تبرقع «أديل» الحقيقة وتسود وجه الفضيلة مستنبطة لكل أمر عذرا ، هائمة فى ظلمات من الطين لا تستنار طرقها إلا إذا قام العقل مقام الهوى»[١] .

وتتضح معارفه النفسية من مثل قوله : متحدثا عن «أديل» .. واستدار وجهها من برطمة شفتيها اللتين مارآهما محلل نفسى إلا وعرف ما لصاحبتهما من النوازع الأخلاقية»[٢] ومن حديثه عن «المونومونيا»[٣] .

ويحكم الهدف الأخلاقى، قصص المجموعة بأسرها ، كما قلنا .نراه فى قصة البائنة متمثلا فى إدانة الزواج القائم على المنفعة المادية ، لا على الحب ، وهى فكرة رومانسية يتكرر ظهورها فى قصة «مبروك يا أم محمد» حيث يهرب العروس من زوجته «أم محمد»

---

(١) شحاته عبيد ، درس مؤلم ، المكتبة العربية ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤ ، ص ٢٦ .
(٢) المصدر السابق ص ٢٣ .
(٣) المصدر نفسه ص ٦٩ .

الغنية ، بعد أن اكتشف دمامتها ليلة زواجه بها . وفى قصة «الصلاة» التى تدعو الأغنياء إلى العطف على الفقراء – يظهر الأثر الخلقى كذلك ، والمؤلف يستغل وقائع وأسماء حقيقية أثناء ثورة ١٩١٩ ، ولكن هذا يصيب القصة بالتفكك ، ويغلب الوعظ والسرد المباشر على التصوير الموضوعى ، فقد ظهرت فيها شخصية الراوى أكثر مما ينبغى .

وفى قصّة «بين غزالتين» دعوة إلى تربية النشء تربية سليمة ، وعدم رضى عن المدرسين الخصوصيين ، ونقد لهم ، وللأمهات الجاهلات اللاتى لا تردن تعليم أولادهن إشفاقا عليهم من مشقة التعلم ، وهن يجهلن مدى الضرر الذى يلحق بهم عندما يكبرون . كما يهاجم – من طرف خفى – مستخدما الغزالتين رمزا – زواج الرجل بأكثر من امرأة ، لما يلحقه من ضرر بالزوجتين معا . وكأن الكاتب يقول : «إن زواج رجل بامرأتين نظام حياة ترفضه الحيوانات» .

وفى قصّة «الإخلاص» درس أخلاقى واضح . فهى خطاب لا يصلح قصّة قصيرة ، وإن تضمن ملخصا لحياة ساقطة تتزوج ثم تطلق لتعود إلى بؤرة الفساد من جديد بسبب الحاجة والفقر .

والمؤلف يضفى على تلك المرأة بعض القيم النبيلة كالشرف والوفاء ، فهى ترفض أن تنيل حبيبها وطره منها ، وفاء لأمه التى كانت قد آوتها وأكرمتها وقدرت محنتها من قبل .

وقصّة «موعد غرام» رسالة كذلك، ترسلها امرأة لحبيبها تنذره بالقطيعة ، بعد أن علمت أنه لا يحبها حبا صادقا ، وذلك بعد أن أطلعتها صديقة لها على سلوكه الشائن مع غيرها من النساء ، وهى أيضا قصّة ذات هدف أخلاقى ، فهى تطالب الزوجة بالإخلاص لزوجها ، حتى ولو لم تكن تحبه ، لأن حبيبها لو كان صادق الحب لها لما تخلى عنها ولأسرع بالزواج منها ، بدلا من أن يحتال عليها وهى متزوجة ليتخذها عشيقة له .

ولا تخلو قصّة الغيرة العمياء من الدرس الخلقى ، فهى تدعو للزواج من الفتاة الفقيرة ، لأن مثل تلك الفتاة تخلص لزوجها ، وتقدر له إقدامه على الزواج منها . ولكن هذه الزوجة على إخلاصها ووفائها الشديدين لزوجها المتوفى ، تقدم على سلوك غريب مضحك ، فما أن تعلم من فقيه القرية أن زوجها فى الجنة مذ مات ، وأنه ينعم بمعاشرة الحور العين ، حتى تتحول مشاعرها إلى النقيض، مخالفة بذلك مألوف حزنها عليه، والقصة تكاد تشبه إحدى الفكاهات التى تدور حول هذه المعانى .

وتحتاج لغة المؤلف إلى وقفة ، فهى ترق وتصفو ، وتصبح على قدر عظيم من البساطة ، ولكنها لا تتخلص من أسر الصنعة ، والرغبة فى التأنق عندما يصف أو يصور المؤلف مشاعر شخصياته وعواطفها وافكارها ، والمناظر الطبيعية أو الحيوان ، بل وعندما يصف المرأة بالذات ، فغالبا ما توصف بأوصاف الجمال المتداولة والمبتذلة .

وتلعب المصادفة دورا خطيرًا فى بناء القصّة عنده ، ولعل «درس مؤلم» هى أجود قصص هذه المجموعة ، وأقربها إلى الصدق الفنى، وإلى الشكل القصصى .

محمود طاهر لاشين والقصة القصيرة

أصدر محمود طاهر لاشين مجموعة قصصية باسم «سخرية الناى» فى ١٩٢٦/١١/٢٠ ، وتعد تلك المجموعة تأصيلا حقيقيا لفن القصة القصيرة فى الأدب المصرى الحديث .

وأول قصص هذه المجموعة هى قصة «سخرية الناى» والتى تحمل المجموعة اسمها ، وهى تبدأ بداية تدل دلالة قاطعة على أنها تدور حول «عم وهدان» ، أحد شخوصها ، ومع أن حديث المؤلف عنه يستغرق سبع صفحات تقريبا ، فإنه لا يكون هو البطل وتبدأ القصة بالحديث عنه هكذا : «من الأجسام جسم يضغط فيكسر ، وجسم يضغط فلا يكسر ، بل يلين فيتحور ، بل ينقى فيتبلور . كذلك النفس ضعيفها يكسر ، وخبيثها يتحور ، وقيمها ينقى ويتبلور ومن النوع الأخير الأنبياء والعظماء .. وعم وهدان» ثم يترك المؤلف عم وهدان وينتقل إلى شخص آخر ، يقدمه على مدى ثلاث صفحات تقريبا .

ويقوم بناء هذه القصة على المقابلة بين الظروف القاسية التى يحيا فى ظلها عم وهدان ، وظروف شخص آخر يكتفى بتلقيبه بالفتى ، وهى ظروف تخلو مما يعانيه وهدان من عسر ومسغبة . وتكاد قصة الفتى تنفصل عن قصة وهدان انفصالا تاما ، فضلا عن أنه لا تربط بينهما رابطة فى واقع الحياة تشفع للكاتب تلك الإطالة عن وهدان .

ولا يقف التقابل بين الاثنين عند اختلاف الظروف المادية ، ففى حين يموت الفتى فى ريعان الشباب بين جزع أهله وإشفاقهم ، يكون هم وعدان فى نهاية القسم الأول من القصة «عند الغروب تسترد الشمس الراحلة ما بقى لها من أشعة مريضة متسكعة فى أطراف المزاع ، ورءوس النخيل ، وأعالى الدور ، فيعود الفلاحون بفئوسهم ومقاطفهم فوق أكتافهم مكدودين منهوكين من عمل اليوم، فإذا ما استراحوا ، وإذا ما سجا الليل ، فعم وهدان وسط حلقة منهم يخلب ألبابهم بسمرة ، أو يشنف أسماعهم بأنغامه حتى ينالوا الكفاية من نشوة وطرب ، فينصرفوا ويطبق عم وهدان جفنيه على نوم عميق هادىء» وتقابل هذه الصورة لعم وهدان الصورة التالية للفتى : «وفى ليلة طلع البدر فى السماء اللازوردية تداعبه سحب شفافة بيضاء فتنتشر على الأرجاء نوره الفضى .

ولمح المريض نوره من خلال الستائر ، فاشتهى أن يقوم فينظر نظرة قد تكون الأخيرة ، وأن يملأ صدره من الهواء العليل يتزود به إلى قبره ، فأسنده والداه ، فيما بينها ، وكان إذ ذاك هيكلا عظميا وسار فى بطء وهو يجر ساقيه جرا ، ولكن خارت قوته قبيل النافذة فسقط مغشيا عليه ، فأسرع به إلى السرير ، ثم أسرع ففتح النوافذ ، عَلّ الهواء العليل ينعشه ، وعَلّ القمر يعيده إلى صوابه .

فدخل الهواء ودخل النور ولكنهما كانا يحملان أنغام الناى مرسلة متتابعة ، تستخف ما كان ، وتستخف بما سيكون . ومرت سحابة على وجه القمر»[١] .

ولا يختلف الفتى وعم وهدان فى الصحة والمرض ، أو طول الحياة وقصرها فحسب ، بل يمتد الاختلاف ليشمل مسكنيهما ، ويحرص المؤلف على أن يختلف المشهد الذى يمثل الإطار الذى يوجد به كلاهما فى نهاية القصة ، ففى حين يكون المشهد الذى يموت فيه الفتى مشهدا جميلا من مشاهد الطبيعة يتناقض وظروف الشاب الصحية ، يكون المشهد الذى يحيا فى إطاره وهدان مشهدا عاديا يشى بالفقر وشظف العيش .

وتكاد القصة كلها تكون برهانا على صحة العبارة التى يوردها المؤلف فى أول القصة ، وتحقيقا لها ، وهى عبارة تمثل خبرة مباشرة ينقلها إلينا . فعم وهدان يمثل تلك النفوس القوية التى تصمد لصعاب الحياة ومشاقها ، وتزداد صلابة بمجابهتها ، فى حين يمثل الفتى النفوس الضعيفة التى تنهار دون مقاومة تذكر أمام أول محنة .

وتختلف قصة قرار الهاوية من حيث البناء عن القصة السابقة فالمؤلف يضع بطله فى موقف بعد أن يصف المكان أو البيئة التى تحيط والشخصية التى يضعها فى ذلك الموقف هى «نجية» ، ثم يحدثنا عن ظروفها وعن بيئتها . ويتتبع مصير الزوجة حتى تسقط . ويتكون بناء القصة من فقرتين تقريبا يرسم فيهما الجو ، أو بعبارة أخرى تقدم فيهما بيئة الفتاة . فهى فى العاشرة من عمرها ، ولا يليق أن تخرج من المنزل فى وقت متأخر فى ليلة ممطرة باردة ،ولا ترتدى إلا ثيابا ممزقة لا تقيها البرد .

وبالقصة مشهد آخر يعتمد على الحوار ، يصور ما يجرى بين أبوى الفتاة من شجار ، ويتوقف هذا الحوار بحضور الشرطى وفى صحبته الفتاة التى عرف قصتها وهى فى طريقها

---

(١) سخرية الناى، ص ١٨ .

إلى الحانة لشراء الخمر لأبيها ، فرق لها وعاد معها . ويتضح فى جلاء أن الزوجة وابنتها تعيشان حياة سيئة مع ذلك الزوج السكير .

وهذا القسم من القصة يصور المشكلة الأساسية التى تعانيها أسرة الرجل ، ويصور البيئة ويقدم الشخصيات ، ولكن التشخيص فى القصة لا يتوقف عند هذا الحد ، إذ يمضى المؤلف لتصوير الأب أو إكمال صورته ، فيقدمه لنا فى القسم الثانى من القصة وقد استيقظ من نومه ، شأن المتبطلين ، ونراه بالتفصيل إذ يصف المؤلف ملابسه وصفا دقيقا ساخرا ، ثم يصور قبحه، وكأنه يريده أن يجمع بين قبح المظهر والمخبر . وهو يحترف التسول بعد أن فصل من عمله فى التدريس باحدى المدارس . ولكنه متسول عصرى .

ويقدم المؤلف «أم سيد» الدلاّله أو القوّادِة ، وشابًا يسكن فى منزلها ، وهو حاجب فى إحدى المصالح الحكومية ، ويبرز الكاتب وسامته واعتداده بأثره على النساء ، وفساد خلقه ، فقد طلّق امرأته ، وعاش عزبا ليخلو له الجوّ . والشاب يتدخل فى الشجار بين الزوجين ، وعندما يقسم الزوج بالطلاق ألا تبيت زوجته فى منزله تبيت فى بيت «أم سيد» ، وتقوم علاقة بينه وبين المرأة . «ومنذ تلك الليلة ، أخذ التغير يدب فى كيان المرأة – فى نمط حياتها ، وفى جسمانها ، وفى تفكيرها» وهكذا تتحول المرأة إلى ساقطة وتحترف .

ويركز المؤلف على التغيير الذى يحل بها ، فيشير إلى أنها كانت تخشى «الهتيكة» قبل السقوط ، فأصبحت تتحرش بزوجها وتستثيره حتى تجد المبرر لمغادرة المنزل، لتفعل ما يحلو لها دون رقيب أو حسيب .

وهكذا يتطور الحدث من المشاجرة إلى مغادرة البيت ، إلى استمراء هذه المغادرة ، ثم إلى احتراف الفاحشة . وتنتهى القصة نهاية لا ترتبط بالبناء القصصى كله ، لأنها جاءت كمغزى وخلاصة تحقق الهدف الأخلاقى للقصة . فقد أراد المؤلف أن يجعل القصة كلها مجرد ذكرى تسترجعها المرأة ، وقد جلست فى إحدى دور الفجور فيقول : « . . هنالك جلست مايستر ثوبها هزالها ، ولا تموه الأصباغ ما ارتسم على وجهها من هرم وألم ، وكانت ساهمة واجمة ، تعيد على ذاكرتها حوادث هذه القصة» .

وتهدف قصة «بيت الطاعة» إلى الدرس الخلقى وتبدأ من مرحلة هامة من مراحل حدثها ، وهى ذهاب أحد الأزواج إلى المحكمة الشرعية للحصول على حكم بطاعة زوجته ،

وينتهز المؤلف الفرصة لرسم ما يدور فى ساحة المحكمة الشرعية . ثم الزوج وهو تركى الأصل ، ثرى ، يبدو غريبا بين المتقاضين من جمهور المواطنين الفقراء . ويقدم له المؤلف صورة نفسية وجسمية له ، وقد قدم إلى المحكمة لإدخال زوجته الثالثة فى طاعته . وهى فتاة حسناء فى ريعان الشباب فى حين يكون الزوج فى الخمسين من عمره .

وهكذا يبدأ المؤلف من مرحلة متقدمه من الحدث ، ليعود إلى الحدث من بدايته ، أى من مرحلة انعدام الوفاق بين الزوجين ، بسبب غيرة الزوج ، تلك الغيرة التى تحرم على الزوجة أبسط حقوقها ، مما يجعلها تثور وترفض الإذعان لمشيئته ، وتغادر بيت الزوجية .

وتمضى أحداث القصة متلاحقة ، فتدخل الزوجة فى طاعة زوجها ،مرغمة ، وتقيم فى بيت الطاعة الذى أعده لها الزوج . وهنا تبدأ القصة مرحلة جديدة ، فبيت الطاعة موحش ، والزوجة شابة فى حاجة لمن يؤنس وحشتها . وما تلبث الأقدار أن تسوق لها أحد الطلاب ، فتتخذه صديقا ، ثم عشيقا . ثم تحمل منه سفاحا .

وينهى المؤلف قصته بإقامة مفارقة مقصودة ، بين ما حدث وبين مسلك الزوج . فالزوج الذى كان عقيما يسعد بحمل زوجته غاية السعادة . فيحتفل بسبوع الطفل احتفالا كبيرا ، ويعلق المؤلف مبرِّرًا مغزى القصة بقوله : «فتغامزت الأقدار وابتسمت» وهى خاتمة مقحمة .

ويشبه بناء هذه القصة بناء القصة السابقة . فتكنيك الحبكة فيهما واحد . فهو يبدأ من مرحلة متقدمة وهامّة من مراحل الحدث ، ثم تناول الشخصيات بالرسم والتحليل مبينا علاقتها بعضها ببعض ، ثم العودة من جديد إلى نقطة البدء ثم مواصلة الحدث سيره قدما حتى نهاية القصة ، ثم إبراز المغزى الخلقى ، الذى تهدف القصة إليه .

وقصة «منزل للإيجار» ذات تكنيك خاص يخالف تكنيك القصص الأخرى فى المجموعة . وموضوعها هو البحث عن سكن ، ولكن القصة بالرغم من ذلك ليست قصة الباحث عن المسكن ، فهى فى الواقع ، قصة شكرى بك، الوضيع النشأة الذى لم يتخل عن وضاعته بعد أن هجر طبقته، كما أنها قصة أولاده أيضا . ويعتمد تكنيكها على استخدام البحث عن سكن كأداة للدخول إلى موضوع القصة ، ففى أثناء البحث يذهب الباحثان – هكذا مصادفة – إلى حيث كانت نشأتهما ومراتع صباهما . ويسألان البواب الذى كان يعمل عند شكرى بك، عنه وعن زوجته وأولاده ، وتنتهى القصة بانتهاء زوجة

البواب من سرد قصة الرجل وأسرته. ولا يترك المؤلف حدثه يمضى، دون تدخل منه ، فهو يتدخل من آن لآخر ، لإحداث ضرب من الفكاهة ، أو يسوق ما يمكن أن يعد حكمة من الحكم .

ويعتمد بناء القصة على رسم موجز لحياة شكرى بك ، مما يخرجها عن موضوع البحث عن مسكن .

ويستخدم المؤلف فى قصة «الوطواط» أسلوبا جديدا فى البناء القصصى ، أو بعبارة أخرى، أسلوب مخالفا لأساليب بناء القصص السابقة . وهى قصة تعتمد على ما يشبه الموقف المسرحى ، الذى يعتمد على الحوار ، ويتأزم الموقف بين طرفى الحوار وهو حمدى بك وابنته ، وينتهى هذا الموقف أو ينفرج ما به من تعقيد ، بفرار الفتاة من منزل أبيها لتلحق بحبيبها الأجنبى .

ويقوم الصراع فى القصة بين الأب حمدى بك وابنته ، التى يكتشف أنها تحب أجنبيا يدعى «ريشار» . ويكشف هذا الحوار عن مشكلة الفتاة . فهى ابنة محام كبير تتمتع بقسط وافر من الحريّة لأن أمها أجنبية ، ولأن أباها يتبع فى تربيتها أسلوبا عصريا ، مما كان له أثره فى إحساسها بشخصيتها ، واستقلال تفكيرها . وتعودها على مناقشته فى حرية كاملة . وبالرغم من ثقافتها وجمالها لم تجد شابا مصريا يتقدم للزواج منها لأنها بتحررها فى السلوك كانت تخيفهم من الاقتران بها . أما الأغنياء من الشبان من أبناء الطبقة العليا فلم يكونوا يرغبون فيها ، لأنها لم تكن فى مثل ثرائهم . فظلت لا تحس بالإنتماء إلى أولئك ولا إلى هؤلاء فتشبثت بالأجنبى بعد أن ظنت أن قطار الزواج قد فاتها . كانت هذه مشكلة الفتاة الأولى فى حين كانت مشكلة الأب ضياع ثروته التى انفقها على أم الفتاة المتوفاة . وتترك الفتاة المنزل بعد أن منعها والدها من لقاء الفتى الأجنبى فى موقف عاصف فى أول القصة ، سبقت الإشارة إليه ، وعندما يكتشف الأب هربها يكتفى بالبحث عنها فى داخل البيت ، ثم يقول : «لقد طار الوطواط فى الظلام» ، وكأنه أحد المتفرجين على مسرحية هزلية .

وتشبه قصة «انفجار» القصة السابقة فى أنها تبدأ بموقف متأزم بين أب وابنه ، ولكنها تكون أكثر منها توفيقا ، لأن الكاتب حاول أن يتدرج بالحدث لا أن ينهيه بسرعة ، كما فعل فى قصة «الوطواط» فنحن نرى الصبى يخرج من البيت بعد تشاجره مع أبيه وأمه عاقدا العزم على الإنتحار ، ثم وهو يتراجع عما اعتزمه ويعود إلى منزله ، حيث يصطدم

بأبيه مرّة أخرى ، صداما مباشرا لقد عاد مبررًا لنفسه نكوصه عن الانتحار بأنه لا يجب أن ينتحر قبل أن يصفى حسابه مع أبيه . وهنا يحدث موقف ثان شبيه بالموقف فى أول القصة ، يقوم على الصراع بين الأب وابنه ، حيث ينذر الثانى ويتوعد الأول ، مما يجعل الأب يتراجع فى اليوم التالى محققا للابن مطالبه . ويمكن القول إن القصّة تعتمد أساسا على ما يشبه الموقف المسرحىّ .

أما قصّة «جولة خاسرة» فتصور محاولة صديق أن يزور صديقا له يدعى «بيومى» يقيم بأحد الأحياء الشعبيّة . ونتابع ذلك الصديق فى تحقيقه لتلك الزيارة التى لا تتحقق أبدا ، وتكاد القصة أن تكون تصويرًا لبعض أنماط السلوك النابية فى أحد الأحياء الشعبيّة . فالحلاق الذى يرشده إلى عنوان صديقه يترك «زبونه» جالسا على كرسى الحلاقة ، ليرشد الراوى إلى عنوان صديقه ، فإذا احتج الرجل لإهمال الحلاق إياه أو استاء من ذلك كان مخطئا فى عرف الحلاق .

والحلاق ليس إلا نمطا يمثل جميع الحلاقين ، فهو يقدم فى صورة نعهدها فى أمثاله من الحلاقين . والنمط السلوكى الثانى هو الذى يمثل الإسكافى وزوجته وطفله ، وما يقوم بين الزوجين من شجار يكون الطفل ضحيته ، ولما يتجاوز العامين من عمره .

ويفر الراوى عند ما يسمع طفلة فى بيت زميله تخبر أمها أنه (أى الراوى) هو الرجل الذى يأتى لزيارة إحدى النساء فى البيت زيارة آثمة ، أدرك أن عقوبتها سوف تكون ما يناله من الضرب المبرح لو بقى فى مكانه ، ومن ثم يفر هاربا ، وهذا نمط سلوكى يراه المؤلف سلوكا معيبا كذلك .

والقصة بذلك تمثل جولة خاسرة ، وتكشف عما يجرى فى الأحياء الشعبية من ضروب السلوك ، وتمثل فى الوقت نفسه طرفة من الطرائف بالرغم من اعتمادها على المفارقة ورسم الجو والشخصيات بدقة .

ويعتمد بناء قصّة «منستو فوليس»[١] على مقدمة طويلة عن إبليس ومن يظهرون أمام الناس غير ما يبطنون من الشر والفساد وسوء الطويّة ، أو يتظاهرون بالخير وهم يضمرون كُلّ أنواع الشر والدناءة[٢] ويكون اللقاء الذى يتم بين الشيخ وأحد طلاب العلم بالأزهر

---

(١) المصدر نفسه ص ٧٩ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٠٥ – ١٠٧ .

هو البداية الحقيقيّة للقصّة وهو لقاء مختصر يسبقه تمهيد واف، ورسم مكتمل للشيخ بطل القصّة ويقوم المؤلف بعد ذلك بتحليل كامل لشخصية الشيخ ، ولا يكتفى بذلك بل يصور داره التى لا يكتمل رسم شخصية إلا بها ، فهى تكشف عن بعد آخر من أبعادها ، ويكون انتقال المؤلف إلى الحديث عن زوجة الشيخ هدفه توضيح سمة جديدة من سمات الشيخ ، وهكذا يمضى فى تصوير البيئة المنزلية للشيخ وعلاقاته فى محيط مسكنه ، ويركز بوجه خاص على علاقاته النسائية المريبة ، ولا يتورع عن ذكر علاقاته الآثمة ببعض الصبية[1] .

ويعود المؤلف وقد فرغ من رسم الجو والشخصيّة ، إلى الخطاب الذى كان البطل قد تلقاه فى بداية القصة واستعان بالطالب الأزهرى على قراءته لرداءة الخط الذى كتب به .

ويتعقد الحدث بمقدم زائرة من القرية ، على قدر كبير من الملاحة ، فتروق للشيخ ، ويرى فيها صيدًا سهلا ، ولكنها تخيب ظنه ، ثم لا تلبث أن ترحل فى اليوم التالى، مما يوغر صدره عليها ، فينتقم منها فى شخص زوجها ، فيرسل خطاب أبيها والذى يتضمن شفاعته لدى المسئولين من أجل زوجها إلى العمدة ليتخذه قرينة ضده ، وذلك بالرغم من أن الزوجة تنصرف بوعد صريح منه بمعاونة زوجها فى صراعه مع العمدة .

ولا تختلف قصة «منطقة الصمت» من حيث الموضوع عن القصة السابقة ، فهى تقدم رجلا فاسدا ، ولكنه يكون فى هذه المرّة مسيحيًا ، وهو لا يختلف فى صورته عن الشيخ فى القصة السابقة كذلك .

ويتمثل حدث القصّة فى اعترافات شاب مسيحى للقسيس بأنه عاشر الفتاة التى أحبها معاشرة جنسيّة كاملة ، وأنه لن يتزوجها لأنه لم يعد يحبها ، ويفلح القسيس وكان يهوى الفتاة فى معرفة اسمها من الشاب ثم يأخذ هو فى معاشرتها ، ويكتشف أبو الفتاة ذلك ، فيدمن الشرب باستيلائه على خمر كان يستولى عليه من خمارة الكنيسة ، وعندما يعاتبه القسيس على ذلك يلتزم الصمت . وكما كان القسيس يجلس ويستجوبه ، يجلس هو أمام

(١) المصدر نفسه ص ١١٤ .

القسيس ، ويأخذ فى توجيه الأسئلة إليه وهى أسئلة تدور حول إغوائه لابنته وأسبابه ، فيلتزم القسيس بالصمت هو الآخر .

والمؤلف يمهد للحدث، ويحاول من آن لآخر أن ينثر بعض الفكاهة على لسان شخصياته الثانوية .

ومن يقرأ هذه المجموعة يلاحظ أن الفن القصصىّ لم يكن قد تبلور تماما عند مؤلفها ، مما يجعله يخفق فى بناء أكثر من قصة من قصصها . وقد كان لإطالته فى المقدمات، أحيانا - بقصد التفكه أو الظرف ، أو تقديم الطرائف التى لا ترتبط بالبناء فى معظم الأحيان ، أثره فى الخروج على مقتضيات الفن القصصى الموضوعى المتماسك البناء . وتبدو بعض القصص وكأنها نوادر القدماء ؛ فالمؤلف يعرض فيها موقفا فكاهيا ضاحكا فحسب ، ولا تزال لغة المجموعة ، وإن خلت من الصنعة وتحرر أسلوبها كثيرا ، تعتمد على الموروث من لغة العرب . ولكل ما تقدم نرى أن المؤلف قد بذل جهدًا كبيرًا لتأصيل النثر القصصى المصرى .

ويتحدث الأستاذ يحيى حقى عن أسلوب المؤلف فيقول : .. انظر إلى الأسلوب تجده ينجح فى التخلص من النثر الموروث ، من عهد ابن المقفع والجاحظ إلى توفيق البكرى ، ولكنه يخفق فى الإفلات من أسلوب المويلحى والمنفلوطى . بدأ البحث عن الكلمة المألوفة دورانها على الألسنة ، والتى تعبر عن المعنى بلا زيادة أو نقصان ، بلا سجع أو بهرجة كاذبة ، ولكن بين الكلمات المألوفة ستعثر على عبارات مثل «أتلع القطارات جيدًا ، وخدلّجة من النساء» لا يزال للألفاظ الموروثة سحر من العسير مقاومته والتخلص منه ، كأن استعمال القديم قد أصبح له غرض جديد هو الإعانة على إبراز الفكاهة»[1] .

ولغة الكاتب بحق لغة ناضجة سلسلة برغم ما قلناه من أنه كان يستخدم بعض التعبيرات الفصيحة ، وهى تستخدم كما يرى يحيى حقى بقصد الفكاهة غالبا ، وتكاد بعض القصص تعتمد على مواقف درامية مسرحيّة ، ويتعقد الحدث الناجم عن الموقف ثم يحل ، وكأننا نشاهد موقفا على خشبة المسرح، ويحكم المؤلف قبضته على هذا الموقف ، مما يكشف عن موهبة مسرحيّة لديه لم يقدر لها أن ترى النور لعدم إدراك صاحبها لتحققها لديه .

---

(١) يحيى حقى. مقدمة المجموعة ص .

وتكاد بعض قصص هذه المجموعة يكون سيرة حياة ، وذلك لتركيزها لا على جانب نفسى أو فكرى واحد لشخصية ما ، ولكن على حياة بكاملها لشخص ما .

وقد استطاع المؤلف مع ذلك أن يخلق كثيرا من المشاهد والمواقف والشخصيات وأن يبث فيها حياة وحرارة ، فقد كان يتمتع بحس مرهف، وملاحظة دقيقة ، وقدرة على الربط بين أجزاء العمل القصصى فى معظم الأحيان ، بل إنه استطاع بالفعل أن يقدم بعض القصص المكتملة البناء ، مما ينبىء عن موهبة كبيرة لم يقدر لها النماء والازدهار . لتوقفه عن الإبداع .

عيسى عبيد والقصّة القصيرة

يتناول عيسى عبيد فى مجموعته «إحسان هانم» بعض التجارب التى عاشها ، ويقدمها على شكل قصص عصرية – كما يقول ؛ وأول قصص هذه المجموعة «هى مذكرات حكمت هانم» وتأتى على شكل مذكرات ، وهذا هو الجديد فيها من حيث الشكل ، وتقدم موقفا نفسيّا لصاحبة المذكرات ، أو ما يمكن أن يكون امتدادا لموقف سابق . فهى تعرض لرغبتها فى الزواج بعد أن بلغت العشرين من عمرها . دون أن تظفر بالزوج المناسب ، الذى إذا رأته مناسبا لم ترق هى له . وتصور القصّة ببراعة موقفها وقد جاءت «الخاطبة» فى صحبة سيدة لخطبتها ،وكيف انتابتها الرغبة فى الزواج ، وكيف أحست بالإهانة والمرأة تتفحصها فحصا يكاد يجردها مما تستر به جسدها ، بل أصابها الارتباك وهى تغادر الحجرة عندما أدركت أن السيدة تمتحن مدى رشاقتها وسلامة ساقيها ورجليها .

وتبدأ القصّة بداية طيبة عندما تصور موقف الفتاة وهى تجلس إلى جوار أمها التى تجلس : .. وهى مطرقة صامتة تنظر إلىّ بعينين تغمرهما شفقة الأمومة الممزوجة بمسحة من الحزن المحتبس الساكن»[1] ثم تمضى الفتاة فتعرض للزواج وتتساءل عما إذا كان فيه سعادة حقا للمتزوجات ، وتشعر بأن الإجابة هى النفى[2] .

ولكن القصة ما تلبث أن تتحول إلى مذكرات حقيقيّة للفتاة ، فتحدثنا عن المظاهرات التى ثارت بسبب الفرحة بإعلان استقلال مصر ، وعودة الوفد المصرى . وتركز – لأن راويتها امرأة – على المظاهرات النسائية بهذه المناسبة الوطنية . كما تتحدث عن اتحاد المصريين فى سبيل الحصول على الاستقلال ، فتذكر مدى الوئام الذى كان يسود العلاقة بين المسلمين والمسيحيين ، وتذكر مشاجرة وقعت بين تاجرين أحدهما مسلم والآخر مسيحىّ ، وكيف دفعتهما ثورة ١٩١٩ إلى التصالح والتسامح .

وتمضى صاحبة المذكرات فتذكر أنها فكرت فى إنشاء حزب نسائى يدافع عن استقلال مصر ، ويحارب كل من تسول له نفسه معاونة الإنجليز أو التعامل معهم .

---

(١) عيسى عبيد. إحسان هانم . الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٤ ص ٤٩ .
(٢) نفس المرجع السابق .

ويستغرق الحديث عن الثورة ومشاركة النساء فيها والتى يسبق نشوبها مشاجرة المعلم مسيحه والشيخ عبد ربه، ثماني صفحات تقريبا[١] ثم تعود صاحبة المذكرات إلى الحديث عن زواجها من عجوز تلبية لرغبة أمها ، وتصور ما تعانيه من صراع بعد أن وافقت غير مقتنعة بالزواج منه ترضية لأمها . ولكن موقف المؤلف من عامّة الشعب فيه احتقار غير قليل لهم . فهو يقول عن العامّة المشتركين فى مظاهرات ثورة ١٩١٩ : «حقيقة أن الوطنية متى تسربت إلى العامّة واستقرت فى نفوس الطبقة الأميّة والمنحطة الجاهلة ، لهى وطنية سامية خالدة لا تموت ولا تقهر»[٢] . أو قوله : «وكنا نشاهد عربات النقل تحمل نساء وطنيات ينشدن أغاني وطنية جديدة ، ويرقصن الرقص البلدى على الدفوف»[٣]. فالطبقة الوطنية تكون منحطة عنده .

وفي قصّة مأساة قرويّة نرى فتاة تحب ابن الباشا رغم الفارق الكبير بينهما من حيث الطبقة أو الوضع الاجتماعى ، وتحبه حبا صادقا شريفا ، ولكنها لا تلبث أن تسقط رغما عنها . فيقوم خطيبها وهو ابن عمها ، بمحاولة قتله ، ولكنه يصيبه إصابة غير قاتلة ، ولكن الفتاة وحدها يكون نصيبها القتل بيدى حبيبها وأخيها .

وتبدأ القصّة من لحظة هامّة من لحظات تطور الفتاة النفسى وهو نفورها من ابن عمها وخطيبها ، بعد أن تعرفت على فخرى ابن الباشا . ويمضى المؤلف في تصوير أسباب تغير الفتاة ، ثم يعود إلى ابن عمها فيصور علاقتهما ، وهى علاقة قد أصابها الفتور من جانب الفتاة ، مما يكون له أثره السيء على نفسه فيصمم على قتل الفتى الذى أحبته ، فى ذات الوقت الذى يكون ابن الباشا وحبيب الفتاة يعاشرها جنسيا تحت إحدى الأشجار . ويطلق الشاب النار على الفتى فيجرحه ، فى حين ينوى هو وابن عمه وأخو الفتاة أن يقتلاها ثأرا لأنفسهما وخلاصا من العار . وينفذان ما انتوياه من قتل الفتاة ، وتنتهى القصّة بشفاء ابن الباشا من جرحه ونسيانه الكامل لضحيته .

وكأن المؤلف يرى أن الفتاة وابن الباشا يمثلان طبقتين لا يمكن أن يلتقيا إلا بطريقة غير مشروعة ، وأن تطلع الفتاة كان خطأ دفعت ثمنه حياتها فى حين نجا العاشق ونسى ما كان بينه وبين ضحيته .

---

(١) المصدر نفسه ص ٥٦ — ٦٤ ..

(٢) المصدر نفسه ص ٥٨ .

(٣) المصدر نفسه ص ٦٠

والمؤلف يهتم بشخصياته ، وبتحديد دوافعها ، كما يرسم الجو والبيئة الطبيعيّة رسما تفصيليا أحيانا ، ولا ينسى أن يقدم بعض الشخصيات الثانويّة التى تكمل رسم تلك البيئة .

وقد لجأ المؤلف إلى الرمز القريب ، لا لأنه صاحب مذهب فيه ، ولكن لكى لا يصور فى صراحة ما يدور من لقاء جنسى بين الفتى والفتاة ، لأن ذلك يجافى أذواق الناس فى زمنه . ونجد فى القصة كذلك حديثا عن دودة ورق القطن وهو حديث له ما يبرره لأنه يسبب وجود ابن الباشا فى القرية ، ولكن أحاديث المؤلف عن النزهة الملكية لا ترتبط بحال من الأحوال بالقصّة ، كما أن شخصية فقيه القرية ومن معه لا يعلون كونهم تكملة للإطار فيها فهم يمثلون بعض الإسهاب . ومع ذلك كله فالقصّة تحاول مستخدمة التحليل والكشف عن دوافع الشخصيات ، أن تقدم مأساة تلك القرويّة الحسناء فى بيئة تعير الشرف كل الاهتمام .

أما قصة «النزعة النسائية» فلعلها تجربة عاشها المؤلف حيث يذكر عباس خضر أنّه — أى المؤلف — مرض بالتيفود ، مثل بطل القصّة — ومات فى سن الثلاثين ، فموضوعها لا يرتبط بموضوعات قصص المجموعة الأخرى ، ويكاد يكون أقرب إلى الإفضاء بمكنون النفس أو البوح به .

وتصور القصة تقلب المرأة التى أحبها البطل وعدم وفائها ، حيث تترك بطل القصة الذى أحبها لتلقى بنفسها فى أحضان شخص آخر ، ثم هى لا تتزوج من هذا الآخر ، بل تتزوج بشخص ثالث غيرهما . وهى لا تخلص لذلك الزوج ، بل تغازل صديقه وهو يسير إلى جواره ، لكى تتخذ منه عشيقا لها ، والمرأة عنده قد تحب ، ولكنها لا تخلص لمن تحبه إذا مرض ، وتهجره لأنه ذكر اسم فتاة أثناء مرضه .

وتبدأ القصة بحدث يمثل حب البطل «فريد» للفتاة الأرمنية «هيرمن» ، ولكن الفتاة لا تلبث أن تنصرف عنه ألى شاب آخر ، فيمرض بالحمى التى كانت منتشرة بحيّه ، مرضا يستمر ثلاثة أشهر فلا تعوده فى هذا المرض . بل إن «روزالين» التى كانت تحبه ولا يحبها تزوره مرّة واحدة ولا تتكرر زيارتها له ، لعلمها أنه يحب «هيرمن» غريمتها ، ولما رأته من قبحه أثناء مرضه .

ويشفى البطل من مرضه ولكنه يجد «هيرمن» قد هجرت مسكنها هى وأسرتها ، وتتكفل الصدفة المحضة بسوقها أمامه هى وزوجها ،وقد خرجا من السينما ، وقد تأبطت ذراع زوجها ، وأخذت فى مغازلة صديقه ، وعندما يراها البطل تثور عواطفه القديمة فيجلس ليكتب الحكمة التالية : «من السذاجة الاعتقاد أنه يمكننا أن نطبع على قلب المرأة التى أحببناها وأحبتنا وسمة عميقة دائمة . فمن أراد أن يترك تأثير الذكرى فى نفس المرأة كمن يريد أن يترك وسم ختم على صفحة المياه الجاريّة .. إن المرأة لا تجلب إلى الإنسان اللذة والسعادة ، ولكن الاضطراب والوساوس السوداء والشقاء»[1] .وهذا الموقف من المرأة يخالف ما نراه من عطفه عليها فى قصصه الأخرى والدفاع عن حقوقها كاملة كإنسان لابد له من حريّة الاختيار والإرادة . وتظهر فى القصة إلى جوار النص السابق افكار تقريرية عن الغيرة»[2] يقحمها المؤلف على قصته، لكى يقول إن «فريد» بطل القصة شعر بالغيرة عندما انصرفت عنه «هيرمن» إلى محب آخر .

وتحتاج لغته إلى وقفه ففى «مذكرات حكمة هانم» تكون اللغة سلسلة فى الأغلب الأعم ، قادرة على التعبير ، ويكون المؤلف حريصا على فصاحتها وصحتها اللغويّة ، كأن يستخدم كلمة أميال بدلا من كلمة ميول ، فى قوله : «هل يسرنى الزواج ، وكنت أجهل أميال قلبى ؟ أم خفت بدافع الغريزة النسائية ألا أظهر لهما جميلة بقدر ما أريد»[3] . ويستخدم كلمة «مرسحية»[4] بدلا من كلمة مسرحيّة(*) وكلمة التداخل بدلا من كلمة التدخل وذلك فى قول البطلة : «وقد تدفع زوجى حقوقه الموهومة إلى التداخل فى أعماله»[5].

وفى قصة «أنا لك» تبدو مسحة من العناية باختيار لغة للكتابة تمثل لغة جديدة وغير تقليديّة ، وقد لا يجد المؤلف كلمات تعبر عن معانيه وأفكاره ، فيقوم باختراع تلك الكلمات ، ولكنه لا يحسن استعمالها ، فهو يستخدم كلمة الإحساس والإحساسيين للدلالة على الرجال الخجولين ممتدحا إياهم[6] ويعبر عن المادّية أو الحسيّة بلفظ حواسّى[7] وتطفو

---

(١) المصدر نفسه ص ٤٨ .
(٢) المصدر نفسه ص ٤٠ - ٤٣ .
(٣) المصدر نفسه ٥٠ .
(٤) المصدر نفسه ص ٥٧ .
(٥) المصدر نفسه ٦٥ .
(٦) المصدر نفسه ص ١٢ ، ١٣
(٧) المصدر نفسه ص ١٩ .

بعض معارفه النفسيّة على السطح –وإن كانت معارف قديمة – فنجد لديه كلمة المزاج السوداوى[١] كما نجد كلمة الغريزة[٢] وحديثه أيضا عن الفكرة الثابتة التى ولدت فى ذهن الفتاة شبه مونومونيا[٣] ، ويذكر معارف أخرى كلفظة الأنيميا[٤] كما يتحدث عن أثر الوراثة فى بطلته[٥]. فيقول عنها : «فلم تكن مدفوعة إلى الزواج بعوامل الطبيعة ، فإن طبيعتها هادئة باردة بحكم الوراثة عن أمها»[٦] وقد تكون مسألة الوراثة قد سقطت إليه من الثقافة الفرنسية .

وهو يستخدم كلمة قديمة تغنى عنها كلمة حديثة متداولة مثل قوله عن البطلة إنها كانت : «تشنف إليه بدلال»[٧] ، أى تنظر إليه بدلال ، وهو هنا يستخدم الكلمة فى غير موضعها الصحيح : فالشنف : النظر إلى الشىء كالمعترض عليه أو المتعجب منه ، أو كالكاره له ، وشنف له كفرح : أبغضه وتنكر له فهو شنف فطن[٨] .

وعلى أيّة حال ، يوظف المؤلف معارفه المختلفة لتحليل شخصياته ورسمها رسما مقنعا ، ولكنه قد يضطر إلى السفور أحيانا ، بإقحام بعض المعلومات عن الشخصية[٩] وعلى العموم – فالوعى النظرى لا يكفى وحده فى خلق عمل قصصى ناضج بل لابد أن تتوافر عدة عوامل منها: الثقافة العميقة والتراث الذى يستفيد منه ، وتعهد واع يوجهه ، وبيئة مناسبة تشجع وتساعد على النماء .

ويمكن القول ايضا : إن الرغبة فى التعليم لم تفارق المؤلف وارتبطت بها بعض المواقف التقدميّة التى دعت إليها حال المجتمع عندئذ ، وإن جاء بعضها – غالبا – من ثقافة المؤلف الغربية كعطفه على الفتاة التى تسقط رغم إرادتها . فالفتاة لا تدان فى «مأساة قروية» ولكن تصور مأساتها بموضوعيّة بل أن المؤلف يصم من يريد الإساءة إليها وصما قبيحا ، فيقول عنه : «وما كادت تبتعد حتى علت ابتسامة على شفاه الحاج أبو حسن الغليظة القاتمة وقال بخبث : «يعنى ما حدش يشوف فخرى بيه اليومين دول!» .

---

(١) المصدر نفسه ١٥ ، ١٩ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٢ .
(٣) المصدر نفسه ص ١١ .
(٤) ، (٥) ، (٦) المصدر نفسه ص ١٠ .
(٧) المصدر نفسه ص ١٧ .
(٨) القاموس المحيط. ط ٢ . البابى الحلبى وأولاده، القاهرة ، ١٩٥٢ ص ١٦٥ مادة شنف .
(٩) إحسان هانم ص ٢٥ ، ٢٦ .

وكأن الحاج مسعود أدرك ما يرمى إليه ، فأجابه برزانه ونشوفة جعلته يبلع بقية أقواله : «فخرى راح عند عمه فى مصر» وخوفا من أن يعود أبو حسن إلى النميمة أخذ يقص لهم حكاية وقعت لهم فى مصر فى عهد الشباب ، ذلك العهد الذى يصبح تعزية الشيوخ فى شيخوختهم»[١] .

والكاتب يريد أن يحارب الحجاب والتقاليد البالية ، فيصور موقف المحافظين من خروج النساء فى المظاهرات ، فيقول : «الأمر المدهش أن هذا الخروج عن تقاليدنا لم يقابل بالاشمئزاز والاستهجان من جماعة المحافظين المعممين ، بل كثيرا ما كانوا يشجعوننا بالتصفيق والابتسام، وأحيانا كثيرة بالهتاف. إن ثورتنا هذه ستؤثر بلا شك تأثيرا قويا فى تقاليدنا وتؤدى إلى التطور السريع فى نظام حياتنا الاجتماعية»[٢] .

---

(١) إحسان هانم ص ٢٥ ، ٢٦ .

(٢) المصدر نفسه ص ٦٠ .

كل عام وأنتم بخير
لمحمود تيمور

مجموعة قصصية لمحمود تيمور تتضمن عشر قصص ، يجمع بينها رؤية مؤلف واحد ، وأسلوبه فى التعبير ، وطريقته في بناء العمل القصصى . أما عن أسلوبه اللغوى فلا يخفى ما به من حرص على الفصاحة أو التفاصح، بلا مبرر واضح إلا ما يريد أن يضفى على أدبه من مسحة الجزالة والرصانة ، فيأتى أسلوبه قديما فى عصر حديث أو حديثًا يحمل سمات وملامح كثيرة من التراث القديم ، ولا يخفى أن العمل القصصى محتاج إلى إبداع فى اللغة ومراعاة مستويات مختلفة للشخصيات والمواقف ، مما يجعل التقعر والتوعر والتفاصح غير مقبولين فى كل الأحوال ومع كل الشخصيات . بل إن جو البادية والتقليد يجعل المصرى فى مصر القديمة يقدم لضيفه إبريقا مملوءا باللبن ، والضيف يأتى جائعا فى صورة البدوى وقد قطع فى الصحراء رحلة أمضته وأضنته – كما أن الشرفة ، تسمى المستشرف وهكذا .

والقارئ يدرك منذ الوهلة الأولى موضوعية كاتبه ، وإدراكه أن العمل القصصى عمل موضوعى ، يتخفى كاتبه ولا يطل برأسه أبدا فى أى موقف من المواقف . ولكننا نلمس جوا من أجواء الوعظ تنشر رواقها على كثير من قصص المجموعة ، على لسان البطل الذى يرويها ، مما يحيلها إلى موعظة ويضع الكاتب فى قبضة الحكم الأخلاقى الذى يفسد عليه نهاية قصته بل بناءها كله . وهذا الروح الأخلاقى الذى يسيطر على كثير من قصص المجموعة يشاهد فى المجموعة ، وتوضح ذلك قصة «الحصاه» آخر قصص المجموعة ، التى تبدأ بقول الكاتب : «فى حياتك أحداث قد تعدها تافهة لا بال لها ، ولكنك لا تلبث أن تجد لها من النتائج ما عساه يغير منهجك فى هذه الحياة .. ربما صدرت عنك نأمة على غير قصد ، أو بدرت منك كلمة هى عفو الخاطر ، أو انحرفت بك القدم خطوة دون تدبير ، فإذا أنت قد ألفيت نفسك تشق طريقا غير طريقك المرسوم ، وإذا البون شاسع جد شاسع بين ماضيك المطوى ، وحاضرك المرموق .

إن هى إلا «حصاة» صغيرة تعترض السائر فى مسلكه ، فلا يتمالك أن يعثر ، ولا ينهض بعد ذلك إلا وقد احتواه أفق جديد .

لم يكن محور قصتي إلا حصاة عثرت قدمى بها ، فكان منها كل ما كان! وأنت ألفت من نصح الناس أن يحذروك من جسام الجنادل والصخور .

أما أنا فما أردت بما أبثك إياه من حديثي أن أحذّرك من صخرة أو جندل ، وإنما أردت تحذيرك من هذه الحصيات الضئال ، حين تتناثر في مواطىء الأقدام .

ولتكن على ثقة بأني لن أخفى عنك سرا ، ولن أموّه عليك شيئا . فهذه قصتي أصارحك بها ، لا ابالغ ولا أتزيد. وقصارى ما أبتغيه منها أن تنتفع بتلك التى مرت لى ، فأكون قد اسديت إليك جميلا»[1] .

فقصارى ما يبتغيه الراوى أن ينتفع بها القارىء ، فيكون قد أسدى إليه جميلا ، ونفعه بتجاربه، وهذا هو لب الاتجاه الوعظى الأخلاقى التعليمى وما كان له أثره على بناء هذه القصة ، التى ينغمس بطلها المنطوى على نفسه فجأة فى حب امرأة تعمل فى إحدى الملاهى الليلية التى يدخلها من باب الفضول وبطريق الصدفة ، فتتخذه خليلا ثم ينتهى به المطاف إلى كومة مهملة ، كانت يوما تطوى إنسانا . ومثل هذه التجربة التى تحتاج إلى تحليل طويل لمشاعر الصبى، بين قيم القديم الراسخة وذلك الجديد ، وما كان له من شأن مع المرأة ، وكيف أصبح بعد زمن طويل – يمر عليه المؤلف مراالكرام – بقايا لإنسان ، ومن ثم تنتهى نهاية فجائية غير مقنعة وإن صلحت للوعظ، لا تصلح لتحقيق الأثر الكلى للعمل القصصى المحدود الذى يسمى بالقصة القصيرة . ومن ثم تنتهى القصة نهاية تقريرية باردة خالية من الحرارة ، نقتطع منها الفترة الأخيرة التى تمثل ختام القصة «ويتصفح الفتى ، فى الحين بعد الحين ، سوالف أحداثه ، ومواضى أيامه ، منذ كان يسمى إنسانا سويا له عقل وروح ، إلى أن استحال حفنه مهملة من الرماد الزرى، فتتراءى له على الفور هذه «الحصاة» .. فتسرى فى حطامه رعشة يتناثر بها رماده ، ثم إذا هو يتجمع ويتكمش فى مستقره الأخير»[2] ولسنا فى حاجة إلى التعليق على ما فى النص من صنعة لغوية لا تنبىء بعاطفة ولا تثير وجدان أحد . ولكنها تصلح مثلا طيبا على أى أسلوب تعليمى يقوم على الوعظ والإرشاد المباشر .

---

(١) محمود تيمور، كل عام وأنتم بخير، دار المعارف طبعة ،القاهرة ، ١٩٧٦ ص ١٩١ ، ١٩٢ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٠٣ .

وقد كان يمكن لقصة ورقة اليانصيب أن تكون أفضل قصص المجموعة لولا أن المؤلف لم يحسن أن يتوقف فى الوقت المناسب ، فهو يعرض لحياة سيد أفندى ويحلل شخصيته ، وظروفه المختلفة ، وموقفه من اليانصيب إلى أن يشترى إحدى ورقات اليانصيب مرة وأخرى ويربح ، ويصاب بضرب من القلق والتوتر وحُبِّ المغامرة ، وكان هذا وحده كفيلا بأن تنتهى به القصة ، وقد اصبح شخصا آخر يقول عنه المؤلف : «وعاش سيد أفندى» هذه الحقبة من حياته تسرى فيه نشوة الترقب ، وتعتلج بين جوانحه حمية الانتظار ، فلم يعد النهار يمر به طويل الذيول ، ضافى الساعات ، يقضيه فى تثاؤب وتراخ . ولكن الدرس التعليمى لم يكن قد تحقق وهنا يتدخل القدر ليكمل القصة ، بطريقة تؤدى إلى فقر بطله واحترافه لبيع اليانصيب وتحوله إلى كومة تشبه الكومة التى كان يشبهها البطل فى قصة الحصاة . يبدأ المؤلف بعد هذه الفقرة التى تصلح نهاية للقصة بقوله : «وكان من تدبير القدر الخلفى أن يستلين الحظ لـ «سيد أفندى» ، وأن يألفه، فوافاه فى الفينة بعد الفينة بكسب تفاوت قلة وكثرة ، ثم سخا له يوما بغنم ليس بالكثير . فآمن الرجل بحظه وتوضح له بذلك منهاج فى الحياة جديد .

ما أعجب أسرار القدر!

أتراه قد رتب «لسيد أفندى» ، تلك المصادفات ، لينهج به مسلكا معينا ينتهى به إلى غاية مرسومة[١]!

ثم يوالى ذكر تصاريف القدر بسيد أفندى حتى ينتهى إلى نهايته التى ارادها له ، وهى نهاية يلقاها القارئ بفتور حقيقى ، بالرغم من أن المؤلف استطاع أن يبنى حدثا مترابطا تمام الترابط ، وبالرغم من أنه تمكن بنجاح من رسم شخصية سيد أفندى رسما بارعا مقنعا ، ونحن نراه فى تحفظه الكاذب من شراء ورقة اليانصيب ثم ذهابه إلى الغلام الذى يبيع تلك الأوراق ليوقظه من نومه ليحصل منه على ورقتين ، إحداهما تخسر والثانية تكسب ، ويصور المؤلف بنجاح ما انتاب الرجل من قلق وتوتر جديدين عليه ، وهو ينتظر كسبه من الورقة الأولى ، كما صور مشاعره فى المرة التالية قبل الكسب وبعده وما اعتراه من تغير . ولكن هذا الجهد يهدر تحت وطأة الدرس والعظة وامتطاء القدر لتصوير كل موقف غير مقنع أو حادثة لم يمهد لها المؤلف ، فهذه القدرية خطر على العمل

---

(١) المصدر نفسه ص ٢٢٢ ، ٢٢٣ .

القصصى ، لأنها تمثل هروبا واضحا من المؤلف ، وعجزا منه عن أن يبنى حدثه بناء منطقيا متماسكا مقبولا .

ومن الملامح الفنية فى هذه المجموعة صورة المرأة عند المؤلف ، فهى على ضربين : ضرب خير وفى رقيق ، وآخر لا يعرف القيم الإنسانية إلى قلبه سبيلا ، ويرتبط بالمرأة شذوذ فى سلوكها من ناحية ، أو شر مهلك للرجل من ناحية أخرى، فهى أحبولة للرجل تفترسه افتراسا ، ولا تعرف الرحمة إلى قلبها سبيلا ، فالمرأة فى الملهى الليلى ليست إنسانا ، وإنما هى وكر للغواية ، ومباءة للفساد . والواقع أن هذه الرؤية للمرأة فى مثل تلك الظروف تفرض على الأديب أن يتفهم دوافع شخصياته وظروفها ، وأن يعطف عليها ، وأن يغفر لها زلاتها ، وأن يصورها بشرا ، ينطوى على الخير كما ينطوى على الشر ، أما أن تصبح الشخصية رمزًا لقيمة أو دلالة عليها ، فهذا فى أغلب ظنى لا ينشىء عملا قصصيا بالمعنى الصحيح .

ونعود للحديث عن المرأة ، فهى – عند الكاتب – سر عذاب الرجل وموضع حبّه فى آن واحد ، ولكن هذا الحب لا ينتهى إلى زواج فى قصص هذه المجموعة أبدا . وتمثل عدوانية المرأة وعذابها للرجل قصة «صراع فى الظلام» ، وهو صراع يقع بين طفل تموت أمه ، وبين زوجتين لأبيه تسومانه العذاب ، فيهجر قريته ويذهب إلى قرية أخرى يطيب له فيها المقام ، ويتزوج أبوه زوجة ثالثة شابه ما إن يراها حتى يكون لها فى نفسه أثر عنيف، لا يدرك كنهة أول الأمر ، مما يثير فى نفسه مخاوف سابقة كان يستشعرها فى نفسه عندما كان يعيش مع زوجتى أبيه ، الراحلتين ، وكان فى كل مرة يلتقى بامرأة أبيه ، كان يذهب إلى حجر يجلس عليه ، مفكرا فى همومه ، ويبث ذلك الحجر أشجانه ، وهذه الزوجة الشابة الحسناء التى تزوجها أبوه، تقضى على زوجين سابقين لها بعد أن أرهقتهما ماديا ، واصيبا بالمرض، ويحدث الشىء نفسه لوالد الفتى الذى نتحدث عنه، ويموت أبوه، فيلتقى بزوجة ابيه، وتنشأ بينهما علاقة طيبة ، ما تلبث أن تتطور إلى علاقة آثمة ، تنتهى إلى تبدل حاله ، وانطوائه على نفسه ، ثم إحراق دار أبيه وهو بداخلها هو وزوجة أبيه . ولا تخلص القصة من المغزى الأخلاقى المتمثل فى مقتل الشاب والمرأة الخاطئة .

وفى قصة «مجنون» ، نلتقى بالزوجة ، أو المرأة الحسناء ، التى تتصف بالغرابة بل بالشذوذ ، والتى يقع فى هواها طبيب شاب كان يعالج زوجها الشيخ أثناء مرضه ، وبالرغم من حبها إياه ترفض الزواج منه ، وعندما تتزوجه تقضى عليه ، حيث يصاب

بالجنون ، وهو جنون غير واضح الأسباب ، فهل يرجع إلى الزوجة أو إلى تأنيب الضمير ، أو إلى الشك ، كل هذه أسباب محتملة ، غير أن الذى يستطيع القارىء أن يدركه ، هو أن حبه لهذه المرأة ، كان قضاء لا قبل للرجل بدفعه أو التخلص منه ، فهو لا يلبث أن يقدم على القطيعة ، ولكنه سرعان ما يعود إلى وصال المرأة من تلقاء نفسه .

والرجل فى فى مواجهة المرأة ضعيف غاية الضعف ، متهالك غاية التهالك ، اللهم إلا فى موقف يكون له فيه آخر منافس مثلما ترى تلك القصة «قبلة مرهونة» حيث تحب الفتاة طبيبا كان يعالجها ، ولا تلتفت إلى إبن عمها الذى يكاد يحترق شوقا إليها . ولعل هذا المحب هو الوحيد الذى صمد فى وجه المرأة التى يحبها وحافظ على كرامته عندما وجدها تهدرها .

وبعض النساء ينلن عطف المؤلف ، ورحمته ، مثلما نرى الضحية فى قصة «الحكم لله حيث نراها ضحية بريئة لحمق أخيها وغدر صديقه كما نراها فى قصة «عروس من قطن» ترفض الزواج انتظارا لحبيبها الذى سجن ، أو لخطيبها الذى سجن ، ومع أن مثل تلك المشاعر التى ساقها المؤلف ونسبها إليها ، لا تتفق ومستواها الفكرى والاجتماعى ، إلا أنها تنال عطفه ، أو تعاطفه . كما تنال إشفاقه «خادم» فى قصة «غفوة الأقدار» حيث تنال خادم متواضعة الشهرة لأنها بقيت معلقة فى شرفة بيت انهار بناؤه أجمع ما عدا بعض الحوائط التى تحمل تلك الشرفة . ولكن القدر سرعان ما يتنكر لها بسبب مواصلة العدو لغاراته الجوية ، فتطوى قصتها فى غمار النسيان وتنال المرأة تقدير المؤلف فى قصة إسطورة مصرية ، حيث تحب وهى الأميرة ذات المكانة الرفيعة ، فقيرا جوالا كان يعزف على نايه بين الأشجار . وترفض الزواج من الفقير نفسه ، بعد أن أصبح قائدا له خطورته ومستقبله ، وهى لا تعلم أن هو الفقير الذى أحبته، فعل المستحيل ليصل إلى منزلة اجتماعية تماثل منزلتها حتى يستطيع أن يتزوجها أو بعبارة أخرى حتى ترضاه زوجا لها .

إن ما يسميه استاذنا الدكتور شكرى محمد عياد استبكاء القارىء ، واستدرار دموعه وعطفه بالموعظة وامتطاء صهوة القدر ، والإغراب فى رسم الوقائع والمواقف والشخصيات لا تكفى وحدها لإقامة عمل قصصى ناجح ، ولذلك فإن هذه المجموعة تتضمن بعض القصص الجيدة مثل المحكوم عليه بالإعدام أو «الحكم لله» ، حيث لا صدفه ولا وعظ، وإنما تركيز على تصوير موقف الرجل ، وقد جلس فى زنزانته يستعرض ما يعانيه من آلام بسبب قتله لأخته ولصديقه ظنا منه أنهما يرتكبان الإثم ، والمؤلف يصور مشاعره ويتدرج

بها مع الأحداث من خلال ذكرياته حتى نلتقى به وقد سيق إلى حبل المشنقة . وليس بالقصة مصادفة واحدة ، وليس فيها حديث عن القضاء والقدر ، أو إغراب فى الوقائع والمواقف مما يجعلها أفضل قصص المجموع واقربها من الفن القصصى فى صورته الصحيحة .

ومن القصص الجيدة قصة كل عام «وأنتم بخير» والتى سميت المجموعة بها ، فهذه القصة تصور ، رجلا فى الأربعين من عمره أعزب بخيلا ، وتثبته فى موقف ، وهو موقف الاستعداد لحفلة أم كلثوم، وتركز على ذكرياته، من خلال بكاء ابن الطاهى ، لأنه يريد ثوبا جديدا وهو فى هذا اليوم يستشعر مشاعر جديدة ، ويقف فى مفترق طرق أيتزوج أم لا ؟ ولكنه فى النهاية يقرر زيارة عمه ، ليقضى معه سهرة يستمع إلى أم كلثوم وليخطب ابنته فكرية . والواقع أن تكنيك هذه القصة هو تكنيك قصة «الحكم لله» ، وتتمثل فيه كل خصائص تلك القصة ، وينطبق عليها ما قلناه على تلك القصة . وهو التركيز على الشخصيته فى الموقف ، أو فى موقف محدد وتتبع أفكارها وذكرياتها ثم تحولها إلى سلوك معين أو فكرة معينة ،لا تكون بنت اللحظة ، ولكنها تكون محصلة لكل تجارب البطل السابقة ، ففى قصة «الحكم لله ينتهى البطل إلى الإيمان بخطئه ، وإيمانه بالله ، واستشعار برد الراحة ، لأن ما فعله كان بقضاء من الله وقدره فالحكم لله وما هو إلا بشر ضعيف ، كما أن بطل قصة كل عام وأنتم بخير ينتهى إلى قرار بأن يتزوج ، وهو قرار تنتهى به القصة ، ويكون محصلة لكل ما قدمه المؤلف عنه من سلوك وطبيعة ، وتجارب .

وبكاء ابن الطاهى يثيره أول الأمر ، ولكنه يدفعه بعد مجاهدة ما جبل عليه من بخل إلى تقديم حلة قديمة له كان يلبسها فى صباه إلى الصبى ، ويستشعر سعادة جديدة عندما يرى أمارات السعادة تبدو على ملامح الطفل ، ثم هو يعثر على بعض مجوهرات أمه ، ويتذكر وصاياها بأن يكون خاتمها هديّة لعروسه ، هذه العوامل متشابكة تهيئة لكى يسلك سلوكه الأخير .

قال الراوى
لمحمود تيمور

مجموعة قصصيّة تصور مواقف إنسانية لمجموعة من الناس ، أو ترسم بعض لوحات قصصيّة . وهذه المجموعة لا تقدم قصصا قصيرة مكتملة وإنما تقدم - فى الغالب - مواقف نفسية موجزة ينقصها التحليل المتأنى والتعمق معا . ومن ثم يفشل المؤلف فى إنهاء لوحاته القصصيّة تلك إنهاء مقنعا . ولعل هذا ما جعل الدكتور طه حسين يقول عنها : «فالقصص عندك أسلوب من أساليب العرض الفنى لبعض الموضوعات والخواطر والآراء ، بحيث نقرأ القصة الصغيرة ، ونفرغ منها فإذا نحن لم نر قصصا ، وإنما رأينا وصفا رائعا مؤثرا للون من ألوان الحياة ، أو طور من أطوارها أو بيئة من البيئات المصرية ، أو شخص من الأشخاص ، أو عاطفة من العواطف ، أو خلق من الأخلاق . ومن الجائز أن يكون فنّك قد برع فى الخداع حتى استطاع أن يخدعك أنت عن نفسك وعن آثارك ، ويخيل إليك أنك تقص على حين أنك تصف أو تنقد أو تعظ أو تؤدب»[١]

والقصّة عند تيمور حين يتوفر لها التحليل المتأنى ، تصبح قصّة قصيرة ، أو تقترب إقترابا شديدا من ذلك . ولعل قصّة «عصفور» تصور ذلك تصويرا طيبا فالأب «يونس» يرزق بطفلة صغيرة ، بعد يأس ، وطول إنتظار ، فتملأ بيته بهجة ، وتحيل حياته إلى متعة ، وسعادة حقيقيّة ، وقد تعوّد أن يحضر لها فطيرة كل يوم جمعة من أحد باعة الفطائر ، ثم يطعمها إياها قطعة فقطعة ، والطفلة فى غاية السرور ، وربما كان الأب أشد منها سرورا بهذا السرور الذى تحسه . وقد أخذ الأب يطلق على طفلته اسم العصفورة تدليلا لها ، ولكن الطفلة تموت فجأة مخلفة أحزانا شديدة لأبيها وأمها معا ، وبخاصّة الأب الذى كان تعلقه بها شديدا .

وفى غمرة هذا الحزن يخطر له أن يزور طفلته بعد صلاة الجمعة ، فيشترى فطيرة من البائع نفسه ، الذى كان يشترى لها منه الفطائر قبل موتها ، ويذهب إلى قبرها ، ثم يفتت تلك الفطيرة على قبرها ، وكأنها ما تزال حيّة ترزق ، وهو يطعمها بيديه ، كما كان يفعل ، وتأخذه سنة من النوم ليستيقظ فلا يجد الفتات ، ولكنه يجد «عصفورة» تمرح

(١) محمود تيمور . قال الراوى . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٠ص ٧ ، ٨ .

فوق قبر ابنته ، وتنقر بمنقارها ما تبقى من فتات الفطيرة ، وهنا يتصور الرجل ، وهو أمىّ محدود الثقافة فيما يبدو ، أن العصفورة هى روح ابنته ، تمثلت له عصفورة ، وأنها هى التى أكلت الفطيرة . فيمضى مسرعا إلى زوجته ينبؤها بأنها روح ابنته المتوفاة ، وأنها تمثلت له عصفورة ، وينبئها بالقصة كاملة . ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، بل يتعداه إلى ذهاب الرجل كل يوم جمعه إلى قبر ابنته ، ليطعمها فطيرته أو بعبارة أدق ليطعم روحها فطيرته حسب تصوره الذى أشرنا إليه، ثم يعود راضيا مغتبطا .

والقصة بذلك تنتهى نهاية ساذجة ، والكاتب ينهى قصته قائلا : «ومنذ ذلك اليوم «دأب» المعلم يونس ، على أن يشترى الفطيرة المعهودة بعد صلاة «الجمعة» ، وأن يذهب بها من ساعته إلى المدفن ، لكى يقدمها إلى عصفورته .. وعاش بذلك هانىء البال[1]

ولا يشفع لهذه القصّة تسلسل الحدث ، ولا تعقده بموت الفتاة ، ولا حلّه بتلك العصفورة الخيالية التى تتجاهل ما نعرفه عن العواطف البشريّة حيال فقد الأبناء . صحيح أن الكاتب كان ذكيا حيث جعل الرجل يدعو طفلته بالعصفورة ليمهد بذلك للنهاية التى ختم بها قصته ، ولكنه لم يستطع تجسيد مشاعر الرجل بالقدر الكافى ، والقصّة القصيرة تعتمد على التركيز والتجسيد ، والكتاب يحلون عقدة القصّة – عادة – حلا معقولا يتفق ، وكل ما قدمه الكاتب من عناصر قصصيّة .. ولا شك أن فقد الأبناء من أشد ما يصيب الآباء من آلام فى هذه الحياة ، وهو كارثة عاطفية كبرى ، وعلى الكاتب أن يدرك هذه الحقيقة ، وأن يحاول تصويرها وتجسيدها ، بالقدر الذى يجعل قارئه يحس بها .

وقد عالج انطون تشيكوف أثر فقد الابن الوحيد فى قصتين له علاجا مقنعا ، والقصتان هما : «الغريمان» و«الشقاء» ، ولا يهرب من التماس حل معقول يتمشى مع الطبيعة البشريّة ، ففى «الغريمان» نجد طبيبا يفقد ولده الوحيد ، وبينما هو غارق فى أشجانه حتى النخاع ، يهبط عليه زَوْجٌ يطلب إليه أن يخف معه لنجدة زوجته المريضة ، ورغم أن الطبيب كان فى حالة عاطفية يرثى لها ، ويحرص المؤلف على أن يجسدها ، ويحسن هذا التجسيد ، فإنه يستجيب للزوج مكرها ، ولكنه بعد رحلة شاقة طويلة ، يكشف أن الزوجة التى أكره على الذهاب لإنقاذها لم تكن مريضة ، ولم تكن فى حاجة إلى إنقاذ ، ولكنها تمارضت لتهرب مع عشيقها . وهنا ينهى المؤلف قصته نهاية تتفق وما يحسه

(١) المصدر نفسه ص ٢٦ .

الطبيب الحزين من إهانة حيال الموقف كله. يقول تشيكوف فى نهاية قصته : «وفى طريقه الطويل عائدا إلى منزله لم يكن الطبيب يفكر لا فى زوجته ولا فى ولده «أندريه» المتوفى ، ولكنه كان يفكر فى أبو جين[(١)] وفى الناس الذين يسكنون البيت الذى غادره منذ قليل. لقد كانت مشاعره غير عادلة وقاسية ، لقد أدان «أبو جين» وزوجة أبو جين ، وبايشنسكى[(٢)] ، وكل من يعيشون فى الظلام الوردى المعطر ، وقد كرّس نفسه لكراهيتهم واحتقارهم طول الطريق حتى آلمه قلبه من أثر ذلك ، وقد غرس موقف غير عادل جذوره بقوة فى عقله . وسوف يمر الزمن وسوف يمضى حزن «كير يلوف» ولكن الموقف غير العادل والذى ليس جديرًا بقلب الإنسان لن يذهب ، ولكنه سوف يبقى مع الطبيب حتى الموت[(٣)] حيث أصبح يحمل عاطفة من الحقدوالكراهية تجاه الرجل وزوجته الخائنة حقدا لا يمكن أن ينتهى.

وفى قصّة «الشقاء» نجد سائق عربة الحنطور ، وقد وقف حزينا ساكنا فى جو قاس لا يرحم ، ولما لم يجد ممن يركبون معه من يستمع إلى شكواه ، عاد إلى منزله ، وأخذ يشكو إلى فرسه قصته كاملة وآلامه وفجيعته ولكن المؤلف الحاذق الذى يعرف أصول فنه القصصى لا يجعل الحوذى يحكى لنا فى القصّة شكواه كاملة ، وإلا كان مجنونا وليس شخصا سويًا ، ولذا لا يذكر لنا ما قاله الرجل لحصانه أو لفرسه ، وإنما يكتفى بالقول : إنه حكى لها القصة كلها .

ويفعل الشىء نفسه «لويجى بيراند يللو» فى قصته «الحرب» حيث يصور إحساس أب فقد ابنه الوحيد فى الحرب ، ويتظاهر بالتماسك واللامبالاة كرد فعل للكارثة التى أصابته ، وتنتهى القصّة بما يفضح زيف هذا الإحساس، عندما يدرك الأب أن ابنه قد مات فعلا ، وأنه لن يراه بعد الآن ، فينخرط فى بكاء حار .

وقد أردت بهذه المقارنة بين نهاية قصّة العصفورة ، وقصّتى «تشيكوف» وقصة «براند يللو» أن أبين الفارق بين فهمهما للعواطف البشرية والإنسانية وفهم تيمور لها ، كما أردت

---

(١) الزوج الذى خدعته زوجته .

(٢) عشيق الزوجة الذى فرت معه .

(٣) A.P. Chehhov. Short Novels and Stories. Translated From Russian by Lituimov. Foreign Languages Pubbshing House. Moscow p.57

كذلك أن أكشف أن النهاية تكون جزء ناميا مع باقى أجزاء القصّة وليست مجرّد حل ذكى لعقدتها .

ونعود الآن إلى «محمود تيمور» حيث تمثل قصة «أم سحلول» المطولة عجزا عن الإقناع ، وإن بدا احتمال وقوعها أمرًا غير بعيد التحقق . وفى قصّة «خائب الدهر» نلاحظ ربطا متعمدًا ، وإن كان على لسان بطلها وراويها ، بين ما يحدث للمَقهى الذى كان يجلس والده فيه ، وما يحدث لهذا البطل ولأسرته من أحداث جسام ؛ فهو قد ولد : «يوم ولدت هذه القهوة ، يوم فتحت أبوابها للرواد ، يوم استقبلت صخب الحياة .. وأن فى هذا اليوم أقيم مهرجانا فريدا ، أحدهما فى البيت لمولدك ، والآخر فى الشارع لمولد القهوة»[١].

وليت الأمر اقتصر على هذا الَحدّ ، بل إنّ أحد أركان القهوة أصابه صدع شديد ، وكاد ينهار على الرواد ، يوم أن ماتت أم الراوى فى حادث[٢] ويوم أن أوشك أبو الراوى على مغادرة الدنيا ، حانت من الراوى التفاتة إلى القهوة : «فإذا هى مغلقة»[٣] وبعد موت الأب بالفعل «أسرع صاحب القوة إليها يلم شعثها ، ويرم جوانبها ، ولكنها أصبحت بعد ذلك الترميم والإصلاح كئيبة الشكل ، شائهة المنظر ، كأنما هى كسير بترت ساقاه ، فهو يسير متجهم الوجه ، متغضن الجبين ، يتحامل على عكازين من جذوع النخيـل!»[٤]

ثم يعود إلى مقارنة وضعها بعد أن فقد الوظيفة وساءت حاله بالمرض بوضع القهوة وقد ساء وضعها[٥] ثم يربط الراوى كذلك بين هدم القهوة ، وانتهاء حياته ، الذى يتوقعه فى نهاية القصة ، وان كان لم يحدث بعد .

وبالقصَّة كثير من الأفكار التى تعرض بطريقة مباشرة كالعلاقة بين الجماد والإنسان[٦]: « . . ذلك القلم الرصاص الذى اصطنعته للكتابة ، فأصاحبه وقتا يقصر أو يطول ، أنما

---

(١) ، (٣) محمود تيمور . قال الراوى . ص ٥٤ .
(٣) المصدر نفسه ص ٥٩ .
(٤) الكصدر نفسه ص ٦٠ .
(٥) نفسه ص ٦٢ ، ٦٣ وانظر كذلك حزنه لما سمعه من أنباء أخرى سيئة عن القهوة . المصدر نفسه ص ٦٤ .
(٦) المصدر نفسه ص ٥٠ — ٤٥ .

هو رفيق عزيز تتصل حياتي بحياته ، وتندمج روحى فى روحه ، فتتخلق هذه الأفكار التى يخطها بدمه على القرطاس ، فإذا هى شىء حىّ له كيان .. كلما بريت هذا القلم مرّة ، ليهبنى لبابه ، فكأننى اقتطع من حياته ، وانتقص من عمره ، وما أنا فى هذا بجان عليه ، ولا آثم فى حقه فذلك ما هيأته له الأقدار من تدبير .. كلانا يعيش إلى حين ، كلانا يفنى في ميقات معلوم .. فلهذا القلم من الدنيا أيام مقسومة لا يستطيع أن يستقدم ساعة أو يستأخر، وما أنا فى موقفى منه وصنيعى معه إلا يد القدر الخفى تعمل على إسلامه إلى مصيره المحتوم»[١]

ولا تتيح القصة للكاتب النجاح فى نقل مشاعر بطلها المشرف على الموت ، والذى يصور لنا مأساته مع المرض ومع الزمن . وبخاصّة وأننا نجد الربط المتواصل بين «المقهى» وبين حياته ، يجرفه إلى الحديث عن تطور المجتمع، ونشوء طبقة أغنياء الحرب ، الذين لا يجدون حرجا فى الحديث عنهم . وعلى العموم فالقصّة تفقد وحدتها ، وتفقد تأثيرها فى القارىء ، لأن أسلوب القص بضمير المتكلم لا يلائم – فى رأيى – مثل تلك التجربة ، التى ربما كان الأنسب لها أسلوب تيار الوعى .

أما قصة «يا سادة يا كرام» فتؤكد السّمة التى أشرنا إليها آنفا ، وهى أن تجربة المؤلف فى كثير من قصصه فجّة وغير ناضجة ، وتصور مشاعر أب تنهى إليه خادمته أن ابنته التى فرّت من القرية تحمل فى أحشائها جنينا ، وسببت له العار ، قد عادت وهى على وشك الموت . ونراه يتردد فى لقائها أول الأمر ، لكنه لا يلبث أن يستجيب لمشاعره ، أو لمن حثه على ذلك ، ويزور ابنته التى لا تلبث أن تموت، فيواريها التراب ليلا .

ولكنه فى اليوم التالى وعندما كان خطيب الجمعة يلقى خطبة عن مرتكبي الكبيرة ، أو الفاحشة ، يثور فى وجهه ثورة غير مبرّرة ، لا معقولة مما يجعل المصلين يخرجونه من المسجد .

لقد عولجت التجربة فى عجلة ، وغلب الحدث عليها ، لأن المؤلف لم يجسد مأساة الأب بالقدر الذى يتطلبه الموقف القصصى ، وبالقدر الذى يمكن القارىء من الإحساس بتلك المأساة .

---

(١) نفسه ص ٥٣ ، ٥٤ » .

وتبدو الشخصيات فى أحيان كثيرة ساذجة رغم شيخوختها ، ويتضح ذلك من قصة «العودة» . التى تصور مشاعر جدة ينتزع من أحضانها ابن ابنتها بعد وفاة أولادها جميعا ، ليرسل إلى العمل فى المدينة ، فترضخ للوضع على أمل أن يعود الحفيد لزيارتها ،ولكنه يعود بعد طول انتظار ، فلا يعجبه مسكن جدته ولا هى أيضا تعجبه ، فينصرف عنها للعب مع الأولاد من أنداده ، فتعتبره الجدّة ميتا ، وتنتهى القصّة هكذا : «أتبكين وقد عاد إليك الغالى ؟ فرفعت رأسها ، ونظرت إليه باستسلام ويأس ، وقالت : .. لقد مات الغالى من وقت طويل يا بنى .. مات منذ غادرنا إلى المدينة .[1]».

ويظهر العيب نفسه فى قصّة جاء الشتاء ، إذ يظل «العنتيل» يلاحق الساعى العجوز بمضايقاته لأن زوجته أهدت معطفه القديم إليه ، وينتهى به الأمر إلى انتهاز فرصة أن الساعى تركه على أحد المقاعد ويتبرع به للجنة معونة الشتاء .

ولا تخلو القصّة من مبالغة فى تصوير موقف «العنتيل» من الساعى ، ولا من أثر الحرمان من المعطف على فكره وسلوكه ، لذا تفقد القصة الإقناع والتأثير . ويشارك القصتين السابقتين فى تلك السّمة قصة «حنين» وتصور تعلق شيخ ريفى بالريف الذى نشأ فيه ، ولكن المؤلف يركز على تعلقه - بوجه خاص - «بالعجل» المدعو بنهاوى : ويصور الحوار التالى هذه المسألة :

«وأخيرا قال :

أنا متضايق. . .!

- لماذا ؟

- متضايق والسلام !

وجذب نفسا آخر ، والتفت إلى «الحاج إبراهيم» وضغط يده قائلا :

مرت على الآن أربع ليال ، والبنهاوى يتراءى لى فى المنام !

فهمهم «الحاج إبراهيم» وقال :

«البنهاوى ؟»

---

(١) المصدر نفسه ١٢٥ .

واتسعت عينا «كساب أفندى» وانبعث من حدقتيهما بريق قوى، وامتلأ صوته بحيوية جديدة وهو يقول :

«أجل البنهاوى يا حاج إبراهيم ! لقد تركته عجلا صغيرا مازال شعر الطفولة عالقا بظهره . وكنت أمنى نفسى أن يشب فى كنفى ..»[١] .

ومن قصص المجموعة الجيدة ، لولا أن المؤلف لا يحسن إنهاءها ،قصة «أم» وهى أم «مات طفلها وهو فى سن الأربعين» ، كما يقول المؤلف ، فهجرت منزلها إلى منزل آخر خرب بعيد عن العمران ، ونفر الناس منها بعد أن كانوا يشفقون عليها ، بل إن منظرها أصبح مقبضا منفرًا «وكانت تخرج من حجرتها فى ملابسها الفضفاضة السود ، محنية الظهر تعتمد على عكازتها ، تطوف بالمنزل ، فكأنها شبح من أشباح الليل يجوس خلال المقابر!»[٢] .

وتتطور مشاعر هذه المرأة بزيارة أختها لها ، فهى فى البداية تصاب بالدهشة بسبب هذه الزيارة ، وتظنها للشماته فيها ، ولكنها ما أن تعلم بظروف أختها حتى تهتم بالطفل الذى أنجبته وتلتفت إليه ، وتتعلق به إلى الدرجة التى تجعلها تحس بعدم القدرة على الاستغناء عنه . وعندما تغادرها أختها تحزن لفراق الطفل حزنا شديدا ، فتقول لها «فى ضراعة واسترحام : ألست يا أختاه فى حاجة إلى من يقوم لك بخدمة طفلك .. ؟!»[٣] وهى عبارة تفسد نهاية القصة ، فقد كان تستطيع أن تقول لها إنها سوف ترحل معها من أجل الطفل . وهو مطلب لا نظن أن أختها كانت سترفضه .

ويلاحظ القارىء أن كثيرا من العواطف مفتعلة أو لا يحسن المؤلف التعبير عنها ، مثل قصة مصور ، التى تعبر ببساطة عن عطف أحد المصورين المصريين على مصور أوربى ، فى ظروف سيئة بسبب فقره ، وعدم إقبال الناس عليه . فانت لا تحس وراء تلك الأحداث عاطفة حية تؤثر فى مشاعرك أو تلفتك إلى موقف نفسى له جلاله وقيمته .

وربما كانت القصة الوحيدة المقنعة هى «قصة قزم» وتصور موظفا صغيرا فى إحدى شركات الاتجار فى الأقطان قبل ثورة ٢٣ يوليو وقد ضربه منافسوه من أمثاله ، لأنه كان

---

(١) المصدر نفسه ص ١٧٢ ، ١٧٣ .
(٢) المصدر نفسه ص ٣٣٦ .
(٣) المصدر نفسه ص ٣٤٠ .

يحاول أن يحقق أكبر قدر من الكسب لشركته فى حين لن يتم ذلك إلا على حسابهم (حساب شركاتهم) ونراه وقد جلس على المقهى يستعرض حياته الماضية ، والحاضرة ، وهو استغراض ينتهي به إلى أنه يجاهد لغيره دون أن يظفر بنصيب عادل من الأجر . وفجأة يظهر أمامه أحد ماسحى الأحذية وهو قزم ضئيل ، بينهما سوء تفاهم قديم، لا يقوم على سبب واضح ، فينهض الرجل، ويأخذ فى الاعتداء على القزم وضربه . وعندما يحول الناس بينهما ويخلصون القزم من عدوانه ، يقول الكاتب مصورا حاله : «وجلس «نصار أفندى» على رصيف القهوة يلهث ، وهو أغبر معفر ، دامى الوجه ، أشعث الرأس ، ممزق الثياب ، والناس من حوله يسائلونه عما حدث ..

فأخرج لفافة من علبته ، وأشعلها فى تمهل ، وبدأ يدخنها ، ثم وضع رجلا على رجل ، وقال :

«لا تلقوا بالا لهذا .. إنه أمر تافه ، كثيرا ما اضطرِرْت إلى تأديب أمثال هذا اللئيم بهذه الطريقة . . !»[1] .

وتمثل «عم متولى» القصة القصيرة المكتملة البناء عند الكاتب ، بل وتمثل النوع من الأبطال الذى ظل يستهويه ، وهو البطل الغريب الأطوار الذى ينتابه فجأة تحول خطير، لا يحدث عادة فى القصص القصيرة وهو الجنون .

فنحن نرى «عم متولى» يجول ببضاعته ، فى حى الحلمية ، وقد علته أمارات الشيخوخة . وهو يحيا حياة رتيبة ، إلا أنه لا ينسى ذكرى المهدى المنتظر : «فإذا ما مرت على خاطره ذكرى «المهدى» ، رفع بصره إلى فوق ، وأخذ يدعو الله أن يقرب أيام الرّجعة ، أيام العودة المنتظرة للمهدى – رافع لواء الدين – حيث يحل فى الأرض فيطهرها من فسادها . ثم يخفض بصره ، ويمسح لحيته المخضلة بالدموع ، ويأخذ السيف فيقبله بشغف عظيم .

ثم يقوم إلى عَشائه ، فإذا ما فرغ دخل فراشه ، ولا يمضى عليه وقت طويل حتى يستغرق فى نوم مطمئن يحلم فيه بماضيه الأغر ، ومستقبله الحافل بعودة المهدى . وفى الفجر يقوم فيؤدى صلاة الصبح حاضرة ، ثم يقرأ فى أوراد الجلشانى وكتاب دلائل

---

(١) المصدر نفسه ص ٢٩٨ .

الخيرات . حتى إذا ما أرسلت الشمس أشعتها مخترقة نافذته الضيقة قام متمهلا ، حاملا قفته على ظهره ، ووجهته «الحلمية» ؛ ليبدأ طوافه اليومى .

وهكذا كانت حاله منذ هبط «القاهرة» لخمسة عشر عاما خلت ، ولم يغير شيئا من نظام حياته ..»[١].

ويلح الكاتب على أن حياة «عم متولى» أخذت طابعا رتيبا لا يتغير لفترة طويله وأن شاغله الأول ، والأكبر إن لم نقل الأوحد كان ظهور المهدى المنتظم»[٢] .

ثم يحدث تحول فى حياته كلها الفكرية والنفسية والجسدية ، عندما استدعته زوجة نور الدين بك ، وأسبغت عليه عطفها وبرها . فقد كان لهذا الاستدعاء أثره العنيف على نفسه ، وقد اتضح ذلك من انه قد قام .. من فوره إلى الجامع وصلى أربعين ركعة شكرا لله على عطيته الجزيلة»[٣] .

ويصور المؤلف ما اعترى بطله من تغير جسدى وفكرى[٤] . ويحدث تطور آخر عندما يلغط الناس بكرامات «عم متولى» ، وأنه رجل غير عادى ، ويبدو أنه صدق هذه الأقاويل من جراء ما رآه من الناس من حوله . وهو يستجيب لأحد المرضى ، فيقرأ عليه بعض الأوراد ، ويجعله يبقى فى رعايته يوما كاملا . فيشفى الرجل . ولاشك أن إقبال الناس عليه بهذه الصورة قد أعان على ما حدث له فيما بعد .

ثم يصيب الرجل تطور آخر عندما جاءت السيدة التركية والدة نور الدين بك وقالت له : «يا خليفة النبى العظيم ! لقد جئتك خاضعة ذليلة ، أطلب رضاك ..!»[٥]

ويأتى التطور الأخير الذى يتوج هذه التطورات ، وهو الجنون ، نتيجة طبيعية مقبوله لجهد الكاتب الفنى فى هذه القصة ، إلا أننا نتلقى جنونه بفتور يتناسب مع العلاج الموضوعى الذى يفشل فى جعل القارىء يتعاطف معه .

---

(١) المصدر نفسه ص ١٣٠ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٣٠ ، ١٣١ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٣٤ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٣٤ ، ١٣٥ .
(٥) المصدر نفسه ص ١٤٠ .

رأى فى رواية العيب ليوسف إدريس

رواية العيب ، رواية قصيرة ، ولكنها – على قصرها – لا تخلو من الخصوبة التى تتمثل فى العمل الأدبى الجاد. وقد سبق أن درستها فى كتابى «يوسف إدريس والفن القصصى»[١] ، ولكنى عندما طالعتها هذه الأيام كان لى فيها رأى آخر ، لقد وضح لى أنها رواية دراميّة تعتمد على الصراع الذى تتعدد أطرافه ، وتتعدّد موضوعاته ، فهو مثلا صراع بين القيم القديمة والقيم الحديثة ، وهو صراع بين الخير والشر ، الشر الذى يجسده الفساد بصوره المختلفة ، والخير الذى يمثل التمسك بالقيم الشريفة النبيلة . وأطراف الصراع متعددون – كما قلنا – ، وإن كان ذلك الصراع يقوم أساسا بين سناء الموظفة فى مكتب التراخيص ، وبين زميلها محمد الجندى الذى يعمل بالمكتب نفسه ، فهناك أطراف أخرى تشارك فى هذا الصراع ، وإن ظلت تبدو وكأنها فى خدمته ، أو بعبارة أخرى كأنها أدوات لبلوغ ذلك الصراع ذروته مرورا بالمراحل المختلفة لذلك الصراع . فالباشكاتب رئيس مكتب التراخيص ، ورئيسها فى العمل وغيره من الموظفين بالمكتب تربطهم بالصراع الذى يدور بين «الجندى» و «سناء» ، رابطة قويّة ولاشك ، ولكنها لا تمثل محور الصراع فى الرواية . فالجندى هو الذى يتقاضى الرشوة من عملاء المكتب ، والذى يعود جزء ضئيل منها على زملائه فى المكتب وعلى رئيس المكتب (الباشكاتب) بل إن الجزء الأعظم من الرشوة يصل إلى موظفين كبار فى الوزارة التى يتبعها المكتب ، ولكن زملاء «سناء» لا يهمهم من أمر الصراع الدائر بينها وبين الجندى إلا أن تمضى أمور الرشوة فى طريقها المعتاد بسلام .

ويقوم الصراع بين سناء والجندى على محورين من جانب الأخير ، الأول الظفر بثناء كأنثى أو امرأة ، كما يهدف إلى ذلك أى منحرف أخلاقيا ، والثانى : دفعها دفعا إلى الارتشاء الذى يمارسه هو وزملاؤه ، أما من جانب «سناء» فيتمثل الصراع فى استمساكها بمبادئ الأخلاق واعتبارها الرشوة سرقة ، وعملا لا يليق بإنسان شريف مهما كانت الظروف والأسباب . وقد أدى الصراع بينها وبين الجندى إلى حدوث تغير لهما معا ، وهو تغير يضاد للتغير الذى يصاب به أحدهما ، فسناء تتحول من النزاهة والشرف إلى

(١) دكتور عبد الحميد القط – يوسف إدريس والفن القصصى. دار المعارف القاهرة، ١٩٧٩ ص ٣٣ ، ٤٤ ، ٨٧ – ٩٢ ، ١٢٢ ١٢٣ .

الرشوة فالانحلال الأخلاقى المتمثل فى عرضها لنفسها على الجندى عرضا رخيصا ، انظر موقفها من الرشوة وهى تخاطب الباشكاتب رئيسها فى العمل[1] عندما يعرض عليها مشاركتهم فى الرشوة :

– يعنى انتو فى سكتكم وأنا فى سكتى . أنا ماليش دعوة بيكم . انتم كبار ومسئولين عن نفسكم قدام ربنا وقدام الناس .

– وليه ماتكونيش ويانا ؟

– أنا والله لما ينقطع دراعى»[2] .

وقد تجلى تمسكها بالقيم عندما عرض عليها الجندى أن تلقاه فى أحد الأماكن ليعبر لها عن حبه لها ، إذ تصده فى كبرياء وتماسك ، ودون تردد قائلة له :

« .. اسمع يا محمد أفندى! إنت يا إمّا عاوز تودى نفسك فى داهية . وأنا باندرك أهه، دى آخر مرّة اسمح لك فيها إنك تفكّر فى بالشكل ده ، واعمل حسابك المسألة دى مش بالعافية . وانت لما تتسخط قدامى قرد ، والا تموت نفسك مليون مرّة ، ولا حايهمنى . أنا لا حبيتك ، ولا باحبك ولا باقبلك، وإذا كنت جدع صحيح نفد كلامك وانتحر، وده آخر كلام لك»[3] .

فى حين يتحول الجندى من الانحلال الأخلاقى إلى عشق حقيقى لسناء . وكراهية للرشوة ، واتجاه نحو الشرف والنزاهة وهو تحول يظهر فى مسلكه وفى تصرفاته تجاهها ، ويتضح هذا أيضا من موقفه من «سناء» بعد أن ارتشت ، إذ كان قد اتخذها مثلا أعلى ، وقدوة يقتدى بها ، وتحدى عبادة بك أحد عملاء المكتب ، والمتخصص فى شراء ذمم الموظفين وأيقاعهم فى براثن الرشوة ، أن يتمكن من رشوتها[4] .

أما الصراع بين سناء وبين زملائها الآخرين فيأخذ أسلوبا آخر ليس له إلا هدف واحد ، وهو أن تتركهم وشأنهم فيما يتقاضونه من الرشوة ، وهم يعتقدون أن الضمان

(١) العيب ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٢) نفسه ص ٦٩ .

(٣) نفسه ص ١٢٣ ، ١٢٤

(٤) نفسه ص ١٤٥ وعبادة بك أحد أصحاب المصالح لدى مكتب التراخيص ، الذين يتخذون كافة الأساليب غير الشريفة لكى يبيع الموظفون ضمائرهم ويرتشون ، فيحققون له ما يريد .

الوحيد لذلك هو ارتشاؤها بالفعل ، وقد دبروا لها المناسبة التى تتيح لها الارتشاء على يد المتخصص فى شراء الذمم عبادة بك أحد عملاء المكتب الذى تعمل به ، والذى كان من هواة إفساد الضمائر والأخلاق لدى الموظفين والموظفات ، حتى تحول ذلك إلى هواية له ، وإن كانت الرشوه لديه دافعها الأساسى الحصول على أرباح غير مشروعة على حساب الدولة . وما أن ارتشت سناء حتى زال الحاجز الصفيق الذى كان يفصل بينها وبين زملائها ويصور الكاتب ذلك بقوله : «والغريب أنها بعد برهة ، وجدت نفسها غير ساخطة ، أكثر من هذا سعيدة بهذا التسرب ، لكأن حائطا سميكا كان يفصلها عن سليمان وأحمد والباشكاتب والجندى ، قد تهدّم من أساسه ، ولم يسخر منها أحد ، ولم يحاول أحد أن يعايرها ، بالعكس أقبل الجميع عليها ، وكأنها نجحت فى امتحان ، وانتقلت إلى خانتهم ، أو لكأنها الأخت المريضة التى عوفيت وشفيت، وانضمت إلى العائلة . التحفظ زال والحرص في المعاملة اختفى والحجرة تحولت إلى مكان عذب خفيف الروح يغرى بالإقامة ويمحو الأشجان»[1] . لقد أقبلوا عليها وأقبلت عليهم. فالتحول في نفوسهم لم يكن كبيرًا ، لأن الأزمة التى كانت بينهم وبين زميلتهم لم تكن عنيفة ، أما الأزمة الحقيقيّة فقد كانت بين الجندى وسناء .

أما الصراع فى القيم فيتمثل فى موقف المرأة من الرجل فى العمل ، وهو موقف غيّر مفهوم العفة وأعطاه معنى جديدًا فى نفس المرأة العاملة ، ويتضح هذا من موقف زميلة سناء فى أحد المكاتب الأخرى فى المصلحة الحكومية التى يعملان بها ، وتدعى بهيجة ، فقد فقد الرجل كل ما كان له من تأثير عليها . فالمؤلف يصور تجربتها ، وكيف أصبح الطموح إلى المنصب الأعلى همها الأول ، وفقد الرجل ما كان له من تأثير شديد عليها : «وفقد الرجل طعمه القارص الأول وبدأت تجد له فى نفسها مذاقا جديدًا لا يلذع ، ولا يجعل جسدها يقشعرّ ، ولا يصيبها بأى إحساس يمت إلى الجنس أو الجسد بصلة ..»[2] ثم يكشف عن التطور الذى أصابها فى مجال العمل . وفى هذا الإطار يفقد إحساس المرأة العاملة بالعيب معناه القديم عندها . أمّا سناء فكان نصيبها فى هذا الجانب موقفها من الجندى ، وهو موقف جنسىّ فى صميمه . فبعد نفورها الشديد واشمئزازها المتواصل منه ، تأخذ بالتدريج فى الميل إليه ، ويبدو ذلك الميل واضحا بعد ارتشائها . بل

---

(١) العيب ص ١٤٤ .

(٢) المصدر نفسه ص ٨٢ ولمزيد من التفاصيل فى هذا الموضوع انظر المصدر نفسه الصفحة نفسها .

قبل ارتشائها إذ تحول اشمئزازها منه إلى شيء آخر بعد حادث يوم الإجازة الذى كاد يودى بمستقبلها[1] ، إذ أحست بإحساس آخر تجاهه . يقول الكاتب : «وكل هذا شيء قد يستطيع العقل هضمه ، فهو ما حدث فى اليوم الثالث حين فوجئت سناء بمحمد الجندى – وقد خفّت فى الآونة الأخيرة نوبات هياجه وثوراته – ينظر لها نظرات باسمة لا تصدر على هيئة شعاعات مبتسمه ، وإنما كأنها تسيل من عينيه لتختلط صفراوتيها ولزاجتها بملامحه الشاحبة المفرطحة التكوين . نظرات ذكرتها بأيام العمل الأولى ، وبمحمد الجندى حين كان يتراءى لها **أثقل دم خلق الله** أجمعين ، وأكثرهم استثارة للاشمئزاز والغثيان ، ولكنها ، وهذا هو الغريب ، لم تجدها هذه المرة كذلك، لا لأن محمد الجندى كان قد تغيّر فى نظرها أو تبدّل ، لكن لأنها هى نفسها كانت قد تغيّرت . إلى أين وكيف ؟ لم تكن تدرى . كل ما تعرفه أنها لم تشمئز من نظرات محمد الجندى لها ، وربما هذا ما شجعه إلى أن يرفع الدوسيه بعد قليل ويبدأ يهمس لها من خلفه:

– ازيّك يا حلو . والنبى شفايفك دول مجنينى .. إلخ»[2] .

إن تفكير سناء فى محمد الجندى وتحول عاطفتها نحوه إنما يرجع حسبما يرى الكاتب ، إلى التحول الذى أصابها بعد يوم الإجازة المذكور . مما أدى بها إلى أخراج الناس من حياتها واللامبالاة بهم: « . . وهكذا ما كادت تنجح فى دفع هذا البلاء ، ويحتسب اليوم من إجازتها المرضية ، وتتنفس الصعداء ، حتى أدركت أنها فى خضم ما حدث نسيت اليوم المؤلم تماما وأصبحت أقل إحساسا لذكره ، بل الحق إنها أفاقت لتجد نوعا من عدم المبالاة قد أصبح يصبغ تفكيرها وآراءها وتصرفاتها ، وكانت اللحظة الصاعقة التى عانت فيها من الشعور بأنها مبعدة منبوذة ، قد جعلها هى الأخرى تنبذ الناس فى تفكيرها وتصرفاتها . . لم يعد مهما أن تحظى برضائهم عنها ، وبين يوم وليلة ملأها الشعور بأنها لا تملك فى هذه الدنيا ، ولا يجب عليها أن تراعى سوى نفسها ، شعور لم يكن عميقا خافيا لقد ظهر حتى لزميلاتها وزملائها ، ولا حظوه ، واتخذوه مادة لتعليقاتهم»[3] .

---

(١) انظر المصدر نفسه ص ١٠٦ كانت قد حصلت على إجازة بدون إذن رسمى وكادت تفصل من العمل لذلك ، ولولا أنها حصلت على إجازة مرضيه لربما فقدت وظيفتها .

(٢) المصدر نفسه ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٠٦ .

ويرتبط بهذا – كما قلنا – موقفها من الجندى الذى تغيّرت نظرتها إليه ، وإحساسها بأن عبارات الغزل التى يوجهها لها عبارات صادقة ، وظهرت فى شعوره بالخجل أمامها فى حين لم تعد هى تخجل، بل تنظر بعين لا تطرف[١] . لقد جاء التغير نتيجة لعوامل متشابكة هى كما قلنا الظروف المحيطة بها فى العمل وفى خارجه ، وهى ظروف دفعتها دفعا إلى هذا المسلك . بل دفعتها دفعا إلى أن تعرض نفسها على الجندى عرضا رخيصا وهو مأخذ سبق أن أخذناه على الكاتب[٢] وأخذته عليه كذلك الدكتورة لطيفة الزيات[٣] .ويرتبط بالصراع بين سناء والجندى صراع من جانب آخر، وهو المتمثل فى تصور الكاتب لثنائية الأخلاق أو السلوك عند الرجل العامل فى الوظيفة . فهو فاضل فى بيته، مرتش خارجه ، وذلك من وجهة نظر الكاتب راجع إلى طبيعة الرجل من ناحية ، وإلى خبرته الطويلة بالحياة والعمل من جانب آخر، وبخاصّة وأنّه مسئول عن أسرة يعولها ، ولابد أن يوفر لها حياة كريمة ، لا يفى بمطالبها راتبه الضئيل. ولعلّ الكاتب يعتقد أن المرأة لحداثة عهدها بالوظيفة ،وتحمل مسئولية رعاية الأسرة ، لا يمكنها أن تقبل الرشوة ، وتتقاضاها إلا ويتزلزل كيانها كله وتهتز قيمها جميعا ، وتنهار انهيارا كاملا ، وبخاصّة إذا كانت من النوع الذى تصوره سناء ، فهى مثالية ، قليلة الخبرة بالحياة ، حتى فى الأمور العاطفية ، أما الرجل فهو ذو خبرة طويلة فى مجال العمل ، ويعتبر المرأة متطفلة عليه، ولذا يقول الكاتب فى مطلع الرواية مصورا وقع دخول المرأة إلى عالم العمل ، عالم الرجال : «ثلاث مرات فى تاريخ المصلحة ازدحمت مثل هذا الازدحام. . يوم توفى سعد زغلول ، ونعاه الناعى . ويوم طرد الملك ، واليوم الذى عينت فيه سناء . ففى ذلك اليوم تم تعيين خمس من زميلاتها الناجحات فى المسابقة»[٤] ويقول : « . . المصلحة من يوم إنشائها والعاملون فيها رجال فى رجال ،الرجال هم الذين أنشأوها ووضعوا لها اللوائح والقوانين ..[٥] ويقول كذلك : «ولم تكن استحالة التصور تحيزاً ضد المرأة ، ولكنها

---

(١) المصدر نفسه ص ١٠٨ .

(٢) انظر دكتور عبد الحميد القط . يوسف إدريس والفن القصصى . دار المعارف القاهرة ، ١٩٨٠ ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٣) انظر دكتورة لطيفة الزيات. مجلة أدب ونقد . «قراء فى رواية العيب» العدد ٣٤ . ديسمبر ١٩٨٧ ص ٤٥ حيث تقول : «تتسلل رؤية المرأة إلى مقولة يحاول البنيان الروائى إثباتها . وفى هذه الرواية يختزل الكاتب الوجود الحى للمرأة إلى بعد أحادى واحد ، وهو الجنس ، أو بالأخرى عضو الأنوثة» .

(٤) ، (٥) العيب ص ٣ .

استحالة أن يعتقد أحدهم أو يهضم أن تستطيع فتاة أو سيّدة ما في الوجود أن تجد لها مكانا داخل هذه المؤسسة الرجالية الخالصة . . تماما كما لا تستطيع أن تتصور أن توجد فتاة أو سيدة في جناح الملابس الداخلية الخاصّة بالرجال ..»[١] وهذه الفكرة فكرة دور الرجل فى العمل وهامشية دور المرأة أو حداثته بمعنى أصبح يلعب دورًا فى حياة العاملات من النساء في المصلحة . ويمضى فى بيان وتوضيح غرابة خبر تعيين فتيات فى مصلحة التراخيص[٢] .

قلنا إن رواية العيب رواية دراميّة تقوم على الصراع ، وأن ذلك الصراع ينتهى نهاية محتومة بسقوط سناء بعد ارتشائها .

ويلاحظ قارئ الرواية أن الحدث فى قسمها الثانى يصاب بالبطء وأن شخصية الكاتب تظهر ظهورًا واضحا للتعليل والتحليل والتبرير ما مما يصيب القارىء بالملل، لأن الرواية يراد لها أن تؤدى مضمون الفكرة التى يعبر ذلك الصراع عنها والتى تكمن فيها فكرة الرواية والتى تتمثل – فى رأيى – فى أن الظروف الفاسدة المحيطة بالإنسان تحتم ترديه فى مفاسدها ، بل قد تتدنى به إلى ما هو أبعد من المفاسد المادية ، كما أن الكاتب ينبه من طرف خفى إلى إصلاح حال الموظفين فى الحكومة الذين تدفعهم ظروف الحياة إلى الارتشاء أو تدفع كثرتهم إلى ذلك ، فيرتشون وقد يسرقون ، – دون أن تكون تلك الأفعال فى الغالب صادرة عن مفاسد شخصيّة متأصلة ، بل هى فى الواقع نابعة من رغبتهم في تحقيق الحد الأدنى من الحياة الكريمة لهم ولأسرهم، فهم طيبون فى جوهرهم وإن بدوا غير ذلك ، بل إنهم يعيشون ثنائية قاسيّة للتوفيق بين قيمهم المتوارثة والمكتسبة عن الخلق والفضيلة والرذيلة ، وبين ما هم مضطرون إليه لخوض غمار الحياة .

وإذا كانت سناء قد انهارت قيمها بعد حرمان أخيها من الامتحان ، فإن الجندى والباشكاتب والآخرون يعيشون نفس المحنة . فالكل فى الهم شرق كما يقال : وكأن الكاتب يرى أن حماية القيم الأخلاقية رهن بتحقيق الحياة الكريمة للمواطن . فقد تكون الثقافة

---

(١) المصدر نفسه ص ٤ .

(٢) المصدر نفسه ص ٤ ، ٥ ، ٦ .

دافعًا للاعتزاز بالنفس وبالكرامة ، ولكنها لا تلبث أن تصبح عديمة الجدوى ، إذا لم تحقق المستوى الطيب للعيش لصاحبها .

ويبدو لى أن هذه الرواية القصيرة كانت تصلح مسرحيّة من فصل واحد أو فصلين ، لأنّه يبدو أن الكاتب بعد فترة قصيرة خمدت الأحداث ، ولم يستطع أن يصل إلى حل نابع منها ومن ثم لجأ إلى التعليل والتحليل لسد الفجوة الكائنة بين حركة الأحداث وتدفقها وبين بطئها وركودها . ومن هنا ترى الدكتورة لطيفة الزيات أن التعميم الذى توصل إليه يوسف إدريس بروايته ليس تعميما صحيحا : تقول : «ويوسف إدريس يجيد رصد الظاهرة كما لا يجيد هذا الرصد إلا عدد من الكتاب العرب ، وموطن ضعفه يكمن فى الناحية النظريّة ، ومن ثم فهو يفشل أحيانا فى تحديد ماهيّة الظاهرة التى تستوقفه وتصيبه بالحيرة فلا يصل أبدًا إلى التعميم الصحيح لها ، وبالتالى إلى التحديد السليم لماهيتها ، وهذا على وجه الدقة ، ما يحدث فى رواية العيب»[1] .

ولقد سبق أن أشرت إلى ما ذكره يوسف إدريس من خلاف بين طبيعة المرأة والرجل أو ظروف كل منهما ، وكيف أن الأخلاق عند المرأة تمثل كلا متكاملا إذا انهار منه جانب انهارت الجوانب الأخرى ضرورة فى حين أن الرجل ليس كذلك[2] . وتشير إلى هذا الدكتورة لطيفة الزيات[3] ولكنها تعارض ما قد يبدو لقارىء الرواية للوهلة الأولى من اختلاف طبيعة الرجل والمرأة من حيث أحادية تكوينه عند المرأة وثنائيته عند الرجل ، ولكنه يختزل وجود المرأة إلى شىء واحد هو الجنس : .. وسر تكامل المرأة ، وفقا ليوسف إدريس يكمن فى أن كيانها يتحلق حول أنوثتها ، أو بصراحة حول عضوها الجنسى ، وهذا العضو يشكل النواة الصلبة التى تتحلق حولها شخصية المرأة . وهذا العضو هو مصدر كل قيمة من قيم المرأة ومردها ، روحيّة كانت هذه القيمة أو أخلاقية أو سلوكية . ولأن الوضع كذلك فسقوط سناء لابد وأن يصل إلى المحور والمرد»[4] .

ولعل ما تصاب به الرواية من ضعف فى قسمها الثانى وفى نهايتها راجع إلى الفكرة السابقة التى بنيت عليها الرواية ، وهو خلاف طبيعة كل من الرجل والمرأة فى مواجهة

---

(١) مجلة أدب ونقد مرجع سابق ص ٤٦ .

(٢) انظر د. عبد الحميد القط . يوسف إدريس والفن القصصى .

(٣) انظر بالتفصيل المرجع السابق ص ٤٨ ، ٤٩ .

(٤) المرجع نفسه ص ٤٨ .

مصاعب الحياة ومشاكلها ، فليست المرأة جنسا فحسب ، ولكنها كائن حيّ يتجاوب مع الظروف كما يتجاوب غيره ، أو قد يخالف غيره فى ذلك بدافع من خلق نبيل ، أو مبادئ سامية أو ما شابه ذلك . ولكن جعل المرأة نسيج وحدها فى هذا الأمر شيء لا يمكن الاقتناع به تقول الدكتورة لطيفة الزيات :

«ويصر يوسف إدريس على تفسير كل حركة من حركات سناء هذا التفسير الجنسى . ولا يملك الإنسان سوى أن يعجب كيف استطاع يوسف إدريس أن يلوى الحقائق إلى هذا الحد ، وأن يمسك بفضيلة عظيمة من فضائل المرأة التى لم تتمرس بعد على اللعبة القذرة وأن يحيلها إلى رذيلة ، وكيف استطاع أن يختزل «تكامل إنسانى» عظيم إلى مجرد بعد أحادى ، حارما عمله الفنى بهذا التفسير الغريب لمسلك سناء المرأة من البعد التراجيدى ... إلخ»[1] .

إن هذه الرواية كان يمكن أن تصبح شيئا آخر لو أن نهايتها كانت قد اتخذت شكلا آخر دراميا ، بعيدًا عن الاستسلام الفج من سناء لرغبة الجندى . وبذلك الشكل الرخيص الذى تعرضه الرواية .

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٩ .

رواية الجبل لفتحى غانم

هذه الرواية هى الرواية الأولى للكاتب المصرى فتحى غانم . وقد ألفها بعد ثورة ١٩٥٢ من منطلق إدانة الإصلاح فى الفترة السابقة على هذه الثورة فى مصر الملكية . وموضوعها يتلخص فى أن الحكومة المصريّة قبل ١٩٥٢ أنشأت قرية نموذجيّة لتنقل إليها سكان قرية «الجرنة» أو «الجبل» الواقعة فى صعيد مصر فى محافظة الأقصر حتى يكفوا عن استخراج الآثار المصريّة من تماثيل وغيرها ، وبيعها للأجانب عن طريق التهريب . وقد فشل المشروع لأن سكان القرية رفضوا الانتقال إليها ، وفشلت كل المحاولات فى تغيير موقفهم هذا . والقرية النموذجيّة فى حد ذاتها تعد محاولة لتغيير نمط الحياة لسكان الريف ، من قبل مهندس مصرى نابغة هو حسن فتحى حاول ابتكار شكل معمارى يلائم البيئة المصريّة فى صعيد مصر . وهذا العمل الجاد يبدو التحامل واضحا عليه من قبل الكاتب . حيث يرى أن الرغبة فى إصلاح أحوال قرية «الجرنة» لم يكن إصلاحا خالصا لوجه الله ووجه الإصلاح ، وبخاصة وأن المسئولين – فى رأى الكاتب – لم يهيئوا لأهل القرية عملا بديلا لتهريب الآثار ، يرتزقون منه . ويبدو واضحا تأثر فتحى غانم «بيوميات نائب فى الأرياف» ، و «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، ولعل عودة الروح تكون أبعد أثرا . ففى تلك الرواية الأخيرة يتحدث الحكيم عن الحكمة المترسبة فى قلوب المصريين على مر الزمن ، كما يشيد بمعيشة الفلاح المصرى مع حيواناته فى مكان واحد . ويجعل ذلك دليل حضارة ومدنية . ويوافقه فتحى غانم على ذلك ، وإن كانت موافقته ضمنيّة ، وليست فى صراحة الحكيم . يقول فتحى غانم: « . . وفوجئت بصبى صغير يدخل علينا ، وهو يقود حمارًا ، دخل الحمار الكهف فاستقبلوه باهتمام كبير ، وأسرعت الصبيّة تقدم له العلف ، بعد أن ربطته فى أحد الأركان . . إنّه واحد من أسرتهم ، يعيش معهم ، ويأكل وينام تحت نفس السقف الذى يأكلون وينامون تحته .

ونظر مضيفى إلى الحمار ، ثم نظر إلىّ ، وبدأ يشرح لى كيف أن مهندس القرية النموذجيّة يريد منهم أن يتركوا دوابهم بعيدا عن بيوتهم . وقال فى تأثر :

– الواحد منا ينام بعين مغمّضة وعين مفتحة على حمارته ، والا بهيمته. . كيف أنام والحمار بعيد عنى. . مين يحرسه. .المهندس. . والا ما كانت تمر عليه ليلة إلاّ والاجيه مسروج»[١] .

ويأتى فتحى غانم فلا يذكر ما ذكره الحكيم بالتفصيل نفسه ، وعلى نفس المستوى ، ولكنه يشير إلى هذا فيقول مثلا عن حكمة أهل الريف المتوارث ، وإن تغيّرت العبارة . يقول فتحى غانم : «كم يدخر هؤلاء الناس فى نفوسهم من إنسانية راسبة فى الأعماق»[٢] .

ويفسر الصدام بين أهل الجبل وبين ممثلى الحضارة الحديثة بأنّه صدام بين إنسانية أهل الجبل الصادقة الساذجة الحائرة ، وبين مدنيّة ناجحة سطحيّة قلقة : «إنه عندما اصطدم أهل الجبل بالقرية النموذجيّة ورفضوا النزوح إليها . . إنّه اصطدام خطير بين إنسانية صادقة ساذجة حائرة وبين مدنية ناجحة سطحيّة قلقة»[٣] .

إن سكان المدن ، وممثلوا الحضارة الحديثة فى أوربا يفرون منها ، وها هى ذى نماذج منهم يعرض لها الكاتب تبيّن أن الحياة البدائية التى يحياها سكان قرية «الجبل» هى الحياة الحقّة ، بعيدا عن مفاسد الحضارة فى باريس أو غيرها . تقول الأم الفرنسيّة للراوية الذى يعبر عن وجهة نظر الكاتب: « – ولكنهم يفسدون الطبيعة . ربما تصلح هذه المبانى للمدن كالقاهرة والإسكندرية . . أفضل أن يعيش الأهالى فى كهوفهم فى الجبل .. حتى لا تفسدهم المدنيّة كما أفسدتنا . . كان الأفضل إنشاء هذه القرية النموذجيّة فى القاهرة»[٤] .

(والخواجاية) التى تعمل فى التهريب – وتعيش فى قرية «الجبل» لها هى الأخرى موقف من المدنية . يقول الراوية عنها : « .. دى هاربة من فرنسا . . مش عايزة تعيش وسط المدنية ، وبتقول إنها بتحب الناس البدائيين ، وعايزاهم يفضلوا بدائيين . . علشان مايتلوثوش بالفساد .. بتعلم نسوان الجبل التطريز .. لأنهم شاطرين ، وهما اللى عملولها العباية بتاعتها وقدموها هديّة لها»[٥] .

---

(١) فتحى غانم الجبل : مكتبة روز اليوسف . الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٨٩ ص ٩١ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٢٦ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٢٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢٩ ، وانظر تفاصيل رأيها فى هذا الخصوص ص ٣٠ – ٣١ .
(٥) المصدر نفسه ص ٤٣ .

وقبل أن نمضى فى بيان هذه الحقائق ، نتحدث مرّة أخرى ، عن موضوع الرواية الذى يمثل صراعا بين التقاليد المألوفة لدى أهل الجبل ، وبين إدخال الحياة الحديثة إليهم . فقرية «الجرنة» بصعيد مصر ، تعيش على التنقيب عن الآثار ، دون علم الحكومة ، وبيع ما يعثرون عليه منها للمهربين الأجانب ، ورغم أن الحفر لا يتم فى سلام لاستخراج تلك الآثار ، بل تسقط فى أثنائه الضحايا ، فإن الناس يستمرون فيه ، لأنه مصدر رزقهم الوحيد ، ومن يضق منهم بهذه الحياة يهجر القرية إلى الأبد ، تاركا خلفه امرأته تنتظر عودته دون جدوى . وتلك هى القرية التى قرّرت الحكومة أن تكون لسكانها قرية حديثة نموذجيّة يعيشون فيها . ولكن السكان يرفضون أن يغادروا قريتهم للعيش فى تلك القرية النموذجيّة ، لأسباب منها طراز المبانى الذى تقام فوق كل مبنى منه قبة ، نفرّت أهل القرية من سكناها لأن القباب فى رأيهم تنشأ فوق القبور لا فوق البيوت . ومنها كذلك أن القرية تفصل بين الفلاحين وحيواناتهم ، حيث خصصت حظيرة عامة لحيوانات سكان القرية جميعا ، والفلاحون – فى رأى الكاتب – لا يستطيعون فراق حيواناتهم خوفا عليها من السرقة ، ولأن الفلاحين – كما يقول الكاتب – لم يكن لهم مصدر رزق آخر غير تهريب الآثار ولو حيل بينهم وبين الجبل فكيف يعيشون . ولعل هذا هو السبب الأساسى لتمسكهم بالبقاء فى قريتهم . ولو أن الحكومة فكرت فى إيجاد مشروع يرتزق منه الناس ، لانتقلوا إلى القرية النموذجيّة ، ولما حدث منهم هذا الموقف ، ولكن الحكومة فكرت فى المشروع لأسباب لا دخل للإصلاح فيها .

ومع وجاهة كثير من الأفكار التى يرى الكاتب أنها علّة إخفاق المشروع ، فإن للقارىء تحفظات على كثير من الشخصيات التى تنتمى إلى المدينة وإلى الجهاز الحكومى . فالرجال منهم فيهم رقة وأنوثة ، إن صحّ هذا التعبير . فالمهندس الذى أنشأ القرية النموذجية يختلف عن العمدة وهو أمر طبيعى : «كانت المعركة بين المهندس وعمدة أهل الجبل مريرة طويلة ، وقف الخصمان فيها يناضلان فى غير يأس . أحدهما تعلم الفن فى فرنسا ، ويتكلم الفرنسيّة فى طلاقة ، والثانى رجل عجوز ماكر ، يحارب بالفطرة والحكمة التى ورثها عن أجداده الذين لم يغادروا الجبل أبدا .»[1].

والنساء فى القرية يختلفن عن نساء المدينة ، فنساء المدينة منحلات أخلاقيا أو على الأقل من يقدمهن الكاتب منهن ، فهن لا يفكرن إلا فى الجنس والمتعة الرخيصة . فمثلا

(١) المصدر نفسه ص ٥١ .

الأميرة أخت الملك فاروق تأتى لافتتاح القرية النموذجية يتبعها أربعة من الأمريكان ، ولكنهم لا يرضين رغبتها فى المتعة ، ولذا فإنها ما إن ترى العمدة وما يتسم به من رجولة وفحولة ، حتى ينال إعجابها وتثور رغبتها فيه . «ورأت الأميرة صورة العمدة ، فى جسمه الطويل الأسطورى ، وهو يتقدم منها ، محاطا بالمهندس وبعض العساكر ، بينما صدرت الأوامر باستئناف الرقص فى الحال . ووقف الأمريكيون ينظرون فى ترقب يشوبه الحذر والقلق ، واتجه العمدة إلى الأميرة ، ومد يده إليها ، وقبض بها بقوة سرت معها رعشة أحست بها الأميرة فى ذراعيها ، وفى ارتجاج ثدييها ، وفى تقلص بطنها .. وسرت الرعشة كالكهرباء فى ساقيها .

وابتلعت الأميرة كأسا آخر فى جوفها .. وقالت ضاحكة بالفرنسية :

دعوه يجلس إلى جانبى ..

كانت الرعشة التى سرت فى جسد الأميرة ، سببا لإعجابها بالعمدة . . بالرجل، كانت تنظر إليه ولا تراه. . كانت تتخيّله. . قوّة من الرجولة لم تعرف لها مثيلا من قبل .. وتحولت الأميرة إلى أنثى ... أطلقت ضحكات ناعمة لينة ، وبرزت ثنايا جسدها .. وتراخت على مقعدها .. واكتست عيناها بغشاوة من الرغبة الناعسة ... ومدّت أطراف أناملها تداعب بها ذَقْن العمدة ، وهى تقول له بالفرنسيّة :

– آه. . يا فارسى الجميل[1] .

ولا شك أن هذا تصور ساذج لمدى العلاقة التى يمكن أن تنشأ بين أميره ورجل من عامّة الشعب ، بينهما من الاختلافات الثقافية والطبقيّة ما لا يمكن أن تغفل عنه امرأة فى مثل مركزها الاجتماعى . قد تحدث تلك العلاقة بمضى الوقت والمخالطة ، ولكنها لا يمكن أن تحدث هكذا فجأة ، ويمثل تلك الصورة الفجّة التى لا تخلو من حيوانية .

ولا تختلف السيدة مهربة الآثار اختلافا جوهريا عن الأميرة[2] ولكن العلاقة بينها وبين حسين على تأتى تدريجيا ومع مرور الوقت والألفة ، ولا تتم فجأة ولا بطريق الصدفة ، فهو يعرفها منذ صباه حيث كان أبوه يرسله إليها ، من قبل مرات عديدة ،

---

(١) المصدر نفسه ص ١٠٠ – ١٠١ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٤٥ – ١٤٧ .

كما كانت تعيش فى قرية الجرنة التى يعيش فيها . صحيح أن الكاتب لا يصور الأميرة جسديا ، ولكنه يصف أخلاقها وانحلالها .

ولو نظرنا إلى نساء أهل الجبل لوجدناهن يتسمن بسمات مغايرة لسمات النساء المدنيات سواء فى الخلق أو فى الصورة الجسديّة التى قد يغفل الكاتب عنها نهائيا ، كما يفعل وهو يتحدث عن مريم أخت حسين على وزوجة عمدة «الجرنة»[١] أو وهو يتحدث عن صبيّة من أهل القرية ، فيصفها وصفا جسديا عامّا مجملا ، متحدثا عن خلقها وعنقها ، وكتمانها لعواطفها وجرأتها : «والصبيّة قد صففت شعرها فى ضفائر كثيرة منسدلة على جبينها . . نفس تسريحة الشعر الفرعونية التى أراها فى صور الملكات .

كان جمال الصبيّة مثيرًا ، لا أستطيع أن أصف هذه الصبيّة بأنها جميلة كالقمر ، أو رقيقة كنسمة الربيع. . أصدق ما توصف به. . أنها حنونة كالأرض الخضراء ، فائرة كشمس الصيف، نبيلة كملكة فرعونية .

ونظرت إلىّ الصبيّة بعينين لا تعرفان الخجل ، ولكنهما تعرفان الحياء .. كانت تنظر فى دهشة ، ولكنها لا تنظر خلسة ، عيناها صريحتان ، يخرج منهما بريق أسود حزين»[٢] .

ويلاحظ على هذا الوصف أنه غير نمطى وغير تقليدى ، ويفيض إعجابا بالصبيّة ، وأن الصفات التى وصفها بها مناقضة لصفات المرأة المصرية التى تسكن المدينة ، ومناقضة كذلك لصورة النساء الأجنبيات فى الرواية ، بل إنّه لا يصف زوجة القروى وصفا جسديا ، وإنما يتحدث عن رجاحة عقلها ، وصدق مشاعرها ،وواقعيتها تجاه مشروع القرية النموذجية[٣] .

ولو قارنا تصويره لأى امرأة من القرية وتصويره «للخواجاية» مهربة الآثار ، لوجدنا صورة الأخيرة هى صورة الساقطة التى يركز المؤلف على أماكن من جسدها لا يمكن أن يذكرها وهو يتحدث عن امرأة ريفيّة من الجبل[٤] . بل إننا لا نعرف للخواجاية تبريرًا

(١) المصدر نفسه ص ١٣٧ – ١٣٨ .
(٢) المصدر نفسه ص ٩٠ ، وانظر تكملة حديثه عن الفتاة المصدر نفسه ص ٩٠ ، ٩١ .
(٣) المصدر نفسه ص ٩١ – ٩٣ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٤٥ – ١٤٦ .

حقيقيا لبقائها فى الجبل فإذا كان السبب هو التهريب ، أو هو غرضها الأساسى من البقاء. يكون بقاؤها لتكوين ثروة تعود بها إلى بلادها ، وإذا كان هو الفرار من الحضارة الغربيّة هو السبب الحقيقى ، يكون المؤلف مسئولا عن عجزنا عن الاقتناع بذلك . وبخاصّة وأنها حريصة على أن تكون واحدة من سكان أهل الجبل ، بل وتخشى أن تطرد منه . ويوضح هذا حوارها التالى مع حسين على :

– أنا سبت جوزى وأهلى وبلدي .. وجلت لنفسى أنتم أهلى يا حسين .

فقاطعها صوت مفاجىء من حسين ، ملىء بالغضب والإنكار ، صوت كأنّه انفجار :

– لو كنت من نسواننا كنت جتلتك .. إنت خواجاية .

فصرخت فى ألم :

– اجتلنى يا حسين .. وماتجلش علىّ خواجاية .[١].

وتبقى أشياء لابد من ذكرها عن رسمه للشخصيات، فوكيل النيابة يطبق عمله آليا ، دون إدراك لمشاعر من يطبق عليهم القانون ودون مراعاة لإنسانيتهم ، كما أن له مظهرين متناقضين ، مظهرًا فى منزله الذى لا يتسم بالنظافة أو الأناقة ، أو الترتيب ، ويكاد يخلو منزله من الأثاث ، ويلبس فيه ملابسه الداخلية ، وقبقابا فى قدميه ، ومظهرًا آخر خارج منزله يظهر فيه متأنقا ، وفى صورة تخالف تمام المخالفة صورته داخله ، ومن مظاهر الغرابة فى سلوكه ، أنه يعشق الأميرة عشقا رومانسيا لا تبادله إياه بل لا تعلم به ، ولكن الكاتب لا يكتفى بذلك بل يشير إلى بائعة اللبن الحسناء التى تذهب إلى مسكنه . وكأنه يشير من طرف خفى إلى سوء سلوكه . يقول الكاتب عن التناقض فى مسلك وكيل النيابة : «.. فتحت عينى على منظر وكيل النيابة .. واقفا بالفانلة واللباس ممسكا بكوب شاى يقدمه إلىّ وأنا راقد فى السرير .

كان منظره (مناقضا) تماما .. وهو جالس فى بهو فندق ونتر بالاس . أو عندما يجلس على منصّة الاتهام فى المحكمة ، وقد علق وشاحه الأحمر فوق صدره .. ووضع الطربوش فوق رأسه ينظر إلى المتهمين فى تعال وغطرسة وكبرياء .. كان مجرّدًا من مظاهره .. ومسكنة أيضا مجردا من كل شىء ، حجرة ليس فيها غير سرير «سفرى» كسرير المستشفى .. إلخ»[٢].

(١) المصدر نفسه ص ١٦٦ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٧ وانظر لمزيد من التفاصيل عن مسكنه ومظهره ص ٢٧ ، ٢٨ .

بل إنّ من ينتقل من القرية إلى المدينة ويحيا بين أهلها كالشيخ طلباوى لابد أن يتحول إلى شخص سيء يتسم بصفات أخرى تناقض الصفات الطيبة التى يتسم بها أهل قرية «الجبل» . ويركز الكاتب على مظهره البراق أو الجذاب ، وإن كان لا ينسى أن يسمه بالمكر : «كان الشيخ على لا يتجاوز الثلاثين من عمره ، نحيفا رشيقا ، أنيقا فى ملابسه ، عمامته نظيفة ، تميل قليلا على حاجب عينه اليمنى .. له عينان جذابتان ماكرتان ، وأنف مستقيم ، وشفتان غليظتان ولكنهما لا تؤثران فى وسامة وجهه .. وكان يتكلم باللغة الفصحى .. وشعرت فى الحال أنّه يتباهى بنفسه على أهل الجبل . ولمحت العمدة ينظر إليه فى اشمئزاز صريح» .

وهو يعمل مدرسا بملجأ للأيتام بأسيوط ، وفى الوقت نفسه لا يقف مع أهل قريته بل يقف ضدهم ، ويشعر بالخجل منهم ، ويريد أن تصحبه أخته إلى أسيوط ، يقول حسين على : «غرضه ياخذ مرتى معاه سيوط .. خزيان بعد ما تعلم من عيشتنا هنا .. ماكانش غرضه إنى أتجوزها» . والمؤلف يقارن بين موقف الشيخ ، وموقف العمدة ، ويصرح بالاشمئزاز من الشيخ لمسلكه الذى يخالف مسلك العمدة .

وهناك شخصيات قرية «الجبل» التى تتسم بمظهر قاس حشن ، وتتمتع بقوة غير عادية ، ولكنها لا تتجرد من العواطف النبيلة التى تناقض ذلك المظهر تناقضا تاما . فحسين على يصور كأنه فارس من فرسان العصور الوسطى ، أو القديمة ، ويتسم بسمات مثالية فى الجسم والخلق معا : أمّا فى الجسم فيصفه بقوله : «كان طويلا فارعا ، بياض عينيه يلمع فى الظلام ، يلبس جلبابا أبيض ، وخفا فى قدميه .. ومديده إلى وصافحنى بقوة» . ويتكلم عن رجولته بقوله : «كبرياؤه كانت تستثيرنى ، ورجولته تستفزنى رغما عنى وتطالبنى بامتحانها .. كنت أريد امتحان رجولته ، لأنى أريد أن ألمسها ، وأراها واضحة حيّة أمامى .. إنّ هذا النوع من الرجولة نفتقده فى حياتنا فى القاهرة .. هذه الصراحة المباشرة ، لا نعرفها ولا نقابلها . هذه القدرة الخارقة على المواجهة وتبادل الثقة بسرعة ، وبعد مجردّ قسم أو عهد .. شيء لا نتعامل به فى حياتنا ومن الصعب علىّ تصديق وجوده»[1] . ولكن تلك الصورة لا تجرد حسين على من إنسانيته وعواطفه وغرائزه التى يعرف كيف ينتصر عليها فى مواجهة الخواجاية عندما أحس أنها تخونه ، أو أنها تعرف

---

(١) المصدر نفسه ص ١٢٠ .

شخصا آخر غيره ، فقطع علاقته بها إلى الأبد بعد أن أوشك أن يقتلها[١] . ومن هذا الجانب الإنسانى ما يتسم به من إحجام عن القتل ، بسبب كراهيته للجثث بعد أن رأى جثتى أخته «مريم» وأبيه فى أحد الكهوف[٢] . ويصرح الكاتب بإنسانيته التى يبديها خلف ذلك المظهر العنيف المتسم بالقوة والعدوان فيقول : «وشعرت بصدقه وبساطته .. رغم طوله وعرضه وقوّته البدنيّة الظاهرة .. ولكنى لم اطمئن إليه كل الاطمئنان»[٣] .

ويتسم العمدة بسمات تجسدها القوة والمثالية الأخلاقية : «كل الصلابة والحزم اللذين فى الدنيا ، اجتمعا فى وجه العمدة وارتسما فى ملامحه»[٤] . ويقول عنه : «ونهض العمدة فجأة فإذا (هو) طويل جدا .. عملاق .. مارد .. وجذبني معه فأصبحت واقفا إلى جانبه ، ومدّ يده اليمنى ، وقبض بها على كتفى ، كأنه يسلم علىّ»[٥] . ويقول عنه: «ورفع الرجل يده عنى .. وقد بدا أمامى كمارد مخيف ، عفريت من عفاريت المقابر»[٦] ، وتقابل تلك الصور الجسدية الخارقة للعمدة صورة نفسية وأخلاقيّة ، فهو ينفذ «عدل الله – كما يقول – فى توزيع أنصبة أهل الجرنة من الآثار التي يعثرون عليها كما يتسم بالوفاء لزوجته مريم التى ماتت فى قبو كانوا يبحثون فيه عن الآثار ، ويحافظ على أهل قريته الذين يرأسهم كما لو كانوا أبناء له ، ومن ثمّ فهو مهيب محترم بينهم .

ومع ذلك كله فإن الدعائية تكون واضحة من إنهاء الكاتب لروايته بالحديث عن زيارة من رئيس مصر السابق جمال عبد الناصر لقرية الجرنة ويرافقه فى الزيارة الرئيس الأندونيسى أحمد سوكارنو فلا شك أن هذه الخاتمة تشهد بالمقارنة بين عهد وعهد آخر من عهود حكم مصر ، والدعاية لأحدهما وهو عهد الثورة ، ولأن الرواية ألفت فى عهد الثورة ، لم يستطع الكاتب التخلص من أثر تلك الثورة عليه فأصبح وكأنّه يدين الماضى تمجيدا للحاضر ودعاية له .

---

(١) المصدر نفسه ص ١٦١ – ١٦٥ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٦٥ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٢٢ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٥٣ .
(٥) المصدر نفسه ص ٧٧ .
(٦) المصدر نفسه ص ٩٠ .

نظرات فى شعر الدكتور عبد القادر القط

الدكتور عبد القادر القط عرف بأنه ناقد وأستاذ جامعى بارز فى هذا العصر . وهو مع ذلك شاعر من الشعراء البارزين فى مرحلة الأربعينات وفى الفترة من ١٩٤١ - ١٩٤٣ ، وهى الفترة التى كتب فيهما ديوانه «ذكريات شباب» الذى نشره بعد عودته من أوربا بفترة قصيرة فى سنة ١٩٥٨ ، وكان إذ ذاك من أبرز دعاة الشعر الحر والمدافعين عنه ، وقد بدا متحرجا فى نشر هذا الديوان الذى نظمه على نظام الشعر العمودى ، المتنوع القوافى ، وإن كان الديوان يضعه فى مصاف كبار الشعراء فى ذلك الوقت ولما كان الشاعر جزءا من عصره الذى كان عصر الشعر الرومانسى المتغنى بعواطف أصحابه وآلامهم وما يلقونه من متاعب وصعاب فى مجتمعاتهم ، فلابد أن نجد فيه خصائص الشعر الرومانسى المعروفة .

إنه شعر الخيال والعاطفة ، يحاول الشاعر فيه أن يصور عوالمه الداخلية مستعينا بالطبيعة من حوله ، وبالمرأة التى يخلع عليها مشاعره ، ويوجه إليها عواطفه . والشاعر قلق مشبوب العاطفة ولعل قصيدته قلق ، تمثل حيرته وقلقه فى مرحلة باكرة من حياته ، كان يتأرجح فيها بين اليأس والأمل ، وبين الرضى والثورة ، وبين الطموح والإحباط ، ففى المجتمع ما يدعوه إلى الطموح ، إلى الأمانى العريضة ، ولكن فى المجتمع كذلك أشياء أخرى تضع فى طريقه الحواجز ، إنّه يعيش فى مجتمع تستأثر فيه قلة قليلة بكل شىء ، فى حين تحيا الكثرة الساحقة على الفتات ، إنه مجتمع ما قبل ١٩٥٢ . وما كان لإنسان طموح ، يدرك حقائق مجتمعه ، بعد تخرجه من الجامعة وقبل تخرجه منها ، ويدرك أن فرص الحياة المتاحة أمامه قليلة إلا ويتأثر به ، وقد كان يريد أن يكون أستاذا بالجامعة ، ولكن حلمه هذا لا يتحقق ، إذ يعمل فى مكتبة كلية الآداب ، ولكنه رغم ذلك لم يفقد طموحه ، ولا عرف التراجع طريقا إلى نفسه ، ولكن كما قلنا كان موزعا بين الأمل واليأس ، غير غافل عن الصعاب التى تعترض طريقه ، كما أنّه ولاشك كان يعيش محنة وطنه ، تحت الاحتلال والاستبداد ، ويأمل أن يتحرر من معاناته. وسوف نختار من قصيدة «قلق» المقطع الأول منها لتعبيره عن سخطه على ما يجرى حوله ، وعدم رضاه عنه :

أىُّ إحْسَاسٍ بِصَدْرِى يَتَنَزّى

أىُّ أَخْلاَطٍ بِنَفْسِى تِضْطَرِبْ

وَمَعَانٍ أَوْسَعَتْ روُحِيَ وَخْزًا

وَأَمَــانٍ كَالأَتونِ المُلْتَهِبْ[١]

ونلاحظ على هذا المقطع ما نلاحظه على شعر الشاعر كله من قدره مبكرة على التعبير الشعرى المحكم ، والنضوج فى استعمال اللغة ، وهذا كله يدل على مقدرة قلّما يبلغها الشعراء فى مثل هذه السن وهو فى الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين .

وواضح أن التصوير أو الاتكاء عليه واضح من هذا المقطع ، فالإحساس يتنزى ، أو يثب ، وأخلاط أخرى من المشاعر تضطرب وتثور فى نفسه ، والمعانى توسعه أو توسع روحه وخزا ، وأمانيه كالأتون الملتهب .

ولاشك أن هذا المطلع يثير فى نفس القارى الشوق واللهفة لمعرفة سر معاناة الشاعر ، والأهم من ذلك ، الإحساس بها ، فالصور والعبارات قادرة على التعبير عن ما يحس الشاعر به . فيالها من قدرة على التصوير ويالها من قدرة على بث الحياة فى المعنويات ، وياله من توفيق فى صياغة العبارة ، فكل كلمة آخذة برقاب أختها متعاونة معها على أداء معانيها . إنها لغة تعبر بدقه عما يحسه الشاعر . والقوافى تتزاوج بحيث يتم التوافق الموسيقى بين تتنزى وبين وخزا ، وبين تضطرب وبين الملتهب .

وفى الفقرة التالية نجد تجسيدًا آخر لتلك الثورة وآلامها المبرحة ، فالفقرة الثانية ، تكاد تكون نغمة جديدة تحمل نفس الطابع ، وتؤدى نفس المعنى تقريبا : وهو التعبير عن الثورة نفسها التى يحسها الشاعر ولكن بصورة أخرى . فأتون المشاعر الثائرة يصوره الشاعر فى الفقرة التالية :

ثَائِرًا يزفــــر من تحتِ الدُّخَانْ

لست أدرى ما الذى يُوقِدُ نَارَهْ

غيرَ أنىِّ أَكْتَوِيــهِ كُــلَّ آنْ

وأذكى[٢] من دمِ القلب أواره[٣]

---

(١) ذكريات شباب ط ٢ الهيئة المصرية العامّة للكتاب . القاهرة ١٩٨٧ ص ٧١ .

(٢) ذكت النار ذُكُوًّا وذكًا ، واستذكت اشتد لهبها . وذكّاها وأذكاها : أوقدها

(٣) الأوار : حر النار والشمس ، والأوار اللهب ، والدخان .

وهذا المقطع يعتمد فى تصوير ثورة مشاعر الشاعر على صور متجانسه فإذا كان قد صور مشاعره بالأتور الملتهب ، فلابد أن يزفر ذلك الأتون من تحت الدخان ، وهذا مظهر من مظاهر اشتعال النار أو شدة التهابها ، فالدخان مظهر من مظاهر النار ، ويمضى فى تجسيد ذلك الإحساس فيجعل لذلك الأتون نارا فعلية ويتساءل عمن يؤجج تلك النار ، فهو لا يدرك سر اشتعالها ، لكنه يحس لذعه وألمه ، ولعل كلمة يكتويه لائقة بمكانها تماما ويزيد فى اشتداد النيران الثائرة بداخله بما يمدها به من دم قلبه[1].

وهكذا تصبح الفقرة تجسيدًا كاملا للإحساس الذى يعبر عنه كما يحسه وإن كان لا يدرى لماذا يحسه .

وفى المقطع الثالث من القصيدة يكرر ما يشعر بـه مـن آلام ذلك الإحساس ولكـن بأسلوب جديد ، فهو يحس بالعذاب وبالآلام التى لا يدرى لها كنها ولا سببا ، وإذا كانت «النار» أداة الشاعر فى تجسيد ذلك فى الفقرة الماضية ، فإن سياطا من حنين قانيات تلذعه ، وطالما تاق قلبه إلى أشياء وتمنى أمنيات ، فما الذى يشتهيه ذلك القلب أيشتاق إلى الماضى ، أم إلى الآتى من المستقبل الذى هو فى علم الغيب . وليس الحنين إلى الماضى حنينا إلى القرية فى سلامها وهدوئها ، وإن كان ذلك واردًا ، وإنما هو حنين إلى استقرار النفس وهدوئها ، فالشاعر لم يكن يعانى من صراع بين حياة القرية والمدينة ، فهو فيما أعلم قبل الحياة الحضريّة الحديثة وآمن بها ، وانغمس فيها ، وارتدى زيها ، ولهذا فهو ليس بثائر على تلك الحياة المدنية ، بل هو مؤمن بالحضارة الحديثة مقبل عليها .

أما ذلك الموقف من الريف فنجده عند الدكتور ابراهيم ناجى ، فهو يفضل الريف على المدينة ، ويصور جماله وطبيعة أهله ، وهو ولاشك يفضل الريف وإن اكتفى من التفضيل بذكر مزايا الريف وأهله ، ولم يجعل التفضيل صريحا .

يقول :

حَبّذا الريفُ والخَـــلائِقُ فيـــه ... ضاحكاتُ الوُجُوهِ تَفْتَرُّ سِحْرَا
مَنْ يَرَاهُ وقـــــد تَبَيَّنَ فيـــهِ ... زُمَرًا فى الزحـامِ تُحْشَرُ حَشْرَا
يحسب الضيق آخذا فى حمـــاهُ ... بخناق ويحسب القــومَ أَسْرَى
وهـــم النـــورُ والمحبّةُ والقَلْـ ... ـبُ طليقًا مـع النســائم حُرًّا

---

(١) المصدر نفسه ص ٧١ .

منظــــر تلمح البســــاطة فيه — لا تقــل لى أرى شــقاء وفقرا
انظــــر الجرّةَ التى خلّفُوهَا — ولتظر النيلَ ضــاحكا مُفْترًا
عبدوا النيلَ من قديمٍ وألْقَــوا — كُلَّ عَـــامٍ لَـهُ عَرُوسًا بِكْرًا
مِصْرُ سِحْرٌ وَرِقَّةٌ وَصَـــفَاءٌ — لــم لا يعبــد المُحِبُّونَ مِصْرًا[1]

ويقول على محمود طه عن الريف :

هُـــوَ الحَقُّ فى الكُوخِ الحقير فحيه — وليس بما تزهى هنــاك المَقَاصِفُ
هنا تصدق الإنســان عاطفة الهوى — إذا كذبت ربَّ القصور العواطف[2]

أما الدكتور القط فمؤمن بالحضارة ، ولا يقوم فى نفسه صراع بين الحياة فى المدينة والحياة فى القرية ، بل إنه يريد لشعبه المزيد من الحضارة . فإذا كان يصور الحنين ، فالحنين مبهم غامض ، حتى الشاعر نفسه لا يدرك كنهه : يقول :

لَسْتُ أَدْرِيهِ ولكنى أُحِسُّـــه
فِى سِيَاطٍ من حَنِينٍ قانيـــات
وبجنبى مستطارٌ طالَ حَدْسُه :
أى مـــاض يشتهيه أى آت[3]

ونلاحظ التصوير البارع على هذه الفقرة كذلك ، فالسياط قانياتٌ . وتلك إشارة إلى لون الدم الذى اختلط بها ، ولكنها مع ذلك سياط من حنين ، ولا يشعر القارىء ببعد الاستعارة ، أو بنبو فيها ، أو بقلقهافى موضعها ، بل تأتى ألفاظها فى وضع طبيعى لا يحس معه المرء تكلفا ولا تصنعا . والقلب مستطار طال حدسه ، مما يدل على ثورته ، وتوقعاته ، كل ذلك وفق الشاعر فيه تمام التوفيق وقد أبدى الدكتور محمد مصطفى هدارة إعجابه بقول الشاعر :

فى سياط من حنين قانيات

---

(١) ابراهيم ناجى. الطائر الجريح . دار العودة . بيروت ط ٣ ١٩٨٢ ص ٣٤ .
(٢) على محمود طه . الملاح التائه (الأعمال الكاملة) . دار العودة . بيروت ص ١٣٤ .
(٣) ذكريات شباب طبعه ٢ ص ٧٢ .

وذلك القلب ذو الحدس المستثار ماذا يبغى ؟ وماذا يشتهى ؟ لا إجابة عن هذا السؤال فى قصيدة الشاعر ، فإذا كانت تبرز فى الفقرات الثلاث السابقة فكرة الحيرة ، التى لا يجد لها الشاعر علّة ، فإن الفقرة الرابعة تعبر عن إحساسه بفقد شيء ما ، بل إنه لا يعرف ما يريد على وجه اليقين ، وكلما خيل إليه أنه عثر على بغيته ، لم يجد شيئا .

أى شيء فى حياتى قد فقدته ؟
أى معنى من زمـــانى أبتغيه ؟
كلمـــا خيل لى أنى وجـــدته
قـــذف التنور بالنيران فيـــه[1]

ويمضى الشاعر فيصور غموض كل شيء فى حياته ، فهو لا يعرف كُنْهَ الأشياء ، والطريق التي يسلكها محيّرة ذات دروب وشعاب ، وكلما سلك دربا يسأله ذلك الدرب لم سلكتنى .

كل شيء فى حياتى كالضباب
لست أدرى ما مداه إن قصدته
وطريقى ذو دروب وشـــعاب
يقتضينى كل درب لم سلكته[2]

والخيال هنا يلعب دوره ، والتشبيه من أدواته يؤدى دوره تماما فى بيان غموض ما يطلبه الشاعر ، وهو غموض لا يسمح له بتبين المدى الذى يمكن أن يسلكه ليصل إلى مبتغاه . فالطرق متشعبة ، والمسالك متنوعة ، وكل منها كأنه يقتضى من الشاعر دينا فهو يسأله ويحاسبه . فأى هذا الطرق وللدروب يسلك ، إن رؤى المجد تنثال عليه انثيالا يعوقه عن الاختيار أو يقعده عن ذلك . فإذا بحث عن الحب كانت الحيرة حصيلته لكثرة أنماط الجميلات أمامه .

إنْ أردتُ المجدَ طَافَتْ بى رُؤَاه
أَلْفُ رُؤْيَا يَغْتَلِى فيهـــن رَيْبى

(١) المصدر نفسه ص ٧٢ .
(٢) نفس المرجع السابق .

أو أردتُ الحُبَّ أَولتنى دُمَـــاه
حَيْرَةً تَغْتَالُ ما يهفـــو بقلبى[١].

فالرؤى تطوف بالشاعر ، ألف منها يطفن به ، وهذه استعارة جميلة ، وبرغم تلك الرؤى الكثيرة ، فإن شكه سرعان ما ينكر حقيقتها والدُّمى أو الحسناوات من النساء تثير حيرته ، وهى حيرة تغتال حبّه . إن الاستعارة تلعب دورا رئيسيا هنا ، فهى أداة التصوير المفضلة لدى الشاعر . وكل تلك الصور تجسد العذاب والحيرة اللذين يتملكانه .

وينفى بعد ذلك طلبه للمجد والغرام ، ولكنه يريد شيئا ما . ما هذا الشىء ، هو نفسه لا يعرف ، رغم عذابه الذى لا حدود له .

ليس مَجْدًا أو غراما مـــا أريـــد
ليت شـعرى . أى شىء أفتقد ؟
أى شىء ! كل شىء فى الوجود
آه لو جمّع يومـــا فاتحـــد ![٢]

إن ما يسعى إليه أكبر من المجد والحب . أهو يريد كل شىء فى الوجود أم لا يريد شيئا على الإطلاق . ولكن أمنيته الأخيرة تشير من طرف خفى ، إشارة لعلها صادرة من اللاوعى إلى شدّة طموحه ، وأنه طموح لا يعرف الحدود ، إنه يريد كُلّ شىء ، ويتمنى لو أصبح كل شىء يتوق إليه شيئا واحد ، حتى يصبح قريب المنال. ثم يصور تطلعه الشديد هذا فى صورة ظمأ شديد ولكنه ظمأ ينطفىء لدى كل ينبوع فهو ليس ظمأ ماديا إذن ، بل هو ظمأ من نوع آخر ، وهو إذ يصغى إلى نداء رغباته ، ثم يستجيب لذلك النداء فلا يجد إلا سرابا .

ظَمَأٌ يَشْوِى لهـاتى حَرُّهُ
فإذا قـاربتُ ينبوعًا خَمَد
ونداء من رغـابى سِحْرُه
كلما ملْتُ إليه لم أجِد[٣]

(١) المصدر نفسه ص ٧٣ .
(٢) المصدر نفسه ص ٧٣ .
(٣) نفس المرجع السابق .

ولاشك أن الينبوع والحرارة ، ونداء الرغبات ، ما هى إلا صور يحاول أن يصور بها مدى خيبة الأمل فى كل مظاهر تحقيق الرغبة أو الأمل ربما كان الشاعر السبب ، وربما كانت البيئة من حوله هى المسئولة عما يشعر به من إحباط .

وهذا الملل الذى يحسه ينفث سأمه ، كما تنفث الحيّة سمها . وهو سأم يؤرقه ويعذبه ، فهو لا يرضى عن مكان ولا عن زمان ، وهو – مع ذلك – يرفض القديم البالى ، ويتطلع إلى تجدد الحياة ، بل إنه ينشد الجدّة حتى فى الظلمات التى يستحيل أن تتجدد ، ولا يهتم بالقبيح ولا بالحسن من مظاهر الحياة ، ولكنه طموح إلى التجديد ، وربما كان هذا سبب سأمه ومله . ولعل هذه العبارة هى مفتاح القصيدة كلها :

سَـــأَمٌ يَنْفُثُ فى الكَوْنِ السَّأَم
ليس يَرْضَى عَنْ مكانٍ أو زَمَن
يَنْشُدُ الجِـــدَّةَ حتى فى الظُّلَمْ
ليس يعنيـــه قَبِيحٌ أو حَسَن[١]

ثم يعود الشاعر مرّة أخرى إلى حيرته ، وإلى الحديث عما يفتقده ، وعما يطلبه من الحياة ، وهو سراب لن يبلغه أبدا .

أىُّ شىء فى حَيَاتى قد فَقَدْتُه
أىُّ مَعْنىً مِنْ زَمـــانى أَبْتَغِيه !
كُلَّمَا خُيِّلَ لى أَنِّىَ وَجَـــدْتُه
قـــذَفَ التَّنُّورُ بالنيرانِ فِيه[٢]

وهذه القصيدة نموذج للقصائد الرومانسية العربيّة التى كانت تلح على إبراز مجموعة من الأحاسيس المتجانسة التى سماها الشاعر هنا «قلق» والتى قد تختلف تسمياتها عند الشعراء ، وهى تبرز ذلك الإحساس فى صور مختلفة .

وتلك الطريقة من طرق التعبير عن الإحساس الواحد فى صور متعددة ومقاطع متنوعة من القصيدة مألوف فى الشعر العربى الحديث ، فقصيدة «الفراق» لناجى تعتمد على

---

(١) المصدر نفسه ص ٧٤ .
(٢) نفس المرجع السابق .

تصوير الفراق وأثره على نفس الشاعر بصور مختلفة : وفى قصيدة «الفراق لناجى نرى الشاعر يقول :

يا ســـاعة الحســـرات والعبرات ... أعصفت أم عصف الهـــوى بحياتى
ما مهربى مـــلأ الجحيم مسالكى ... وطغى على سُبْلى وســـد جهـــاتى
من أى حصـــن قد نزعت كوامنا ... من أدمعـــى استعصمن خلف ثباتى
حطمت من جبروتهـــن فقلـــن لى ... أزف الفراق فقلت ويحك هـــاتى[1]

ثم يأخذ فى بيان أثر هذا الفراق على نفسه فى ثلاثة مقاطع أخرى يقول فى المقطع الثانى :

أأمـــوت ظمآنا وثغرك جـــدولى ... وأبيت أشـــرب لهفتى وولـــوعى
جَفّت على شفتى الحيـــاة وحلمها ... وخيالهـــــا من ذلك الينبوع
قـــد هـــدّنى جزعى عليـــك وادّعى ... أنى غـــــداة البين غير جـــزوع
وأريد أشـــــبع ناظـــــرىّ فأنثنى ... كى استبينك من خـــلال دموعى[2]

ومن الواضح أن الشاعر هنا يستوحى موقف الشاعر القديم فى لحظة الوداع ، وإن كان يخالفه فى المعجم وفى الموقف بوجه عام . وهنا نلاحظ تعبيره عن الحرمان بالظمأ ، واستخدام الينبوع كتعبير عن مصدر الرى ، ولكنه يستخدم العبارة القديمة «غداة البين» ، ويستخدم أيضا البكاء الذى أصبح موقفا عاما للشاعر القديم فى لحظة الوداع ، لكن هذا لا ينفى أسلوب ناجى التصويرى المتميز .

ثم هو يبين كيف قضى ليلة الأمس ، ولعله يقصد بها الليلة التى أعقبت الفراق ، وهنا نجده يستمد من التراث فى حديثهم عن طول ليل العاشق ، ولكنه يتفرّد بأغلب صورة وتعبيراته الأخرى يقول فى المقطع الأخير :

لا تسألى عن ليـل أمس وخطبه ... وخذى جوابك من شقىٍّ واجم
طالت مســـافته علىّ كأنهـــا ... أبَدٌ غليظ القَلْبِ ليس براحـــم
وكأننى طفـل بهـا وخواطـرى ... أرجوحـــة فى لجهـــا المتلاطم
عانيتهـــا والليـل لعنة كافـــر ... وطويتها والصبح دمعـــة نادم[3]

(١) الطائر الجريح ص ١٠١ ، ١٠٢ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٠٢ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٠٣ ، ١٠٤ .

وقد تجاوزنا عن فقرة من فقرات القصيدة ، لأنها لن تغير من حقيقة أن القصيدة ، بمقاطعها المختلفة تعبر عن موقف عاطفى للشاعر .

ونجد عند على محمود طه تجربة مشابهة لتجربة الدكتور عبد القادر القط ، وذلك فى قصيدته «صخرة الملتقى»[1] نلتقى بالطبيعة التى يستعين بها الشاعر لتصوير حيرته ، وأحزانه ، وهمومه . وتتمثل تلك الطبيعة فى الصحراء التى يصورها فى ليلة حالكة السواد ، لينتقل منها إلى تصوير صحراء الحياة . مبينا موقفه منها :

صحراء الحياة كم همت فيهـــا	شـــارد الفكر تائه الخطوات
سرت فيه وحدى وقـــد حطم	المقدار فى جنح ليلهـا مشكاتى
ولكم أرمـــد الهجير جفـــونى	ورمتنى الحـــروب باللفحـات
لم أجد فى واحـــة العيش ظلا	أو غديرًا يبـــل حرلهـــــاتى
أسَفًا للحيـــاة أصلى لظاهـــــا	وأراهـــــا وريفـة العذبات
بَعُـــدت عنى الحقيقَةُ فيهـــا	وأضلت مسعاى للغـــايات[2]

فهو يصور شعوره بالحزن والإحباط ، والظمأ الذى لا ينتهى ، ثم يعلن أن الحقيقة بعدت عنه ، فلم يستطع إدراكها أو التوصل إليها فى ظل ظروفه تلك ، فالشعور بالحيرة والاغتراب ، ليسا شيئا جديدًا أو غير مألوف فى الشعر الحديث .

بل إنّ على محمود طه يرى أن الشرقى الحر ، النابغ ، أو الطريد كما يصفه ، تائه ، ضال فى صحراء الحرمان ، لا يجد نبعا يستقى منه :

أيجحد فى الشرقِ النبوغُ ويُزْدَرَى	ويَشْقَى بمصرَ النـابغُون الغَطَارِفُ
يجوبون آفـــاقَ الحيـــاةِ كأنهم	رواحـــــلُ بِيدٍ شَرَّدَتْهَا العَوَاصِفُ
طرائدَ فى صحراءَ لا نبعَ واحـــةٍ	يَرِقُّ ، ولا دانٍ مِنَ الظِّلِّ وَارِفُ[3]

ونلاحظ التشابه بين هذه الأبيات فى التصوير ، وبين أبيات الدكتور القط التالية :

---

(١) على محمود طه . الملاح التائه الأعمال الكاملة . دار العودة . بيروت ص ١١٥ .
(٢) المصدر نفسه ص ١١٨ ، ١١٩ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٩٥ .

ظمأ يشوى لهـاتى حرّه   فإذا قاربت ينبوعا خمد

وقوله :

اغتدى فى مهمه الدنيا ومالى من رفيق
غير روح سادر النجوى وقلب لا يفيق
كلما أوغلت فى القفر تراءت لى بروق
وامضات بأمـانى ، كأطياف الشروق
بعـد ليـــل مـد لهـم وضباب(١)

فكلا الشاعرين يصور نفسه بالسائر فى الصحراء ، وهو موقف مشترك لكليهما . فهما يتخذان من الصحراء رمزا للوحشة والغربة ، ويكرر الدكتور القط إشارته إلى الشىء نفسه ومستخدما نفس الأسلوب :

كم ظلت أضرب فى دنيـاى محتقبا
فى القفر شوقى ، وآمالى وتحنانى
يلوكهن فـؤاد جـائع بشـم
من الأسى، وضمير مثقل عانى(٢)

ويظهر الشعور بالغربة والاكتئاب عند على محمود طه مرّة أخرى : إذ يقول :

لى وراء الأمــواج يا بحر قَلْبٌ   نازحُ الدارِ مـــاله من مآب
نزعتــه منى الليـــالى فأمسى   وهو ملقى فى وحشة واغتراب
ذكرياتٌ تدنى القصى ، ولكن   أين منى منـازل الأحبـاب
أنا وحدى هيمان فى لجك الطامى   غريق فى حيرتى وارتيـابى(٣)

وإذا كانت تلك المشاعر بما تمثله من الحيرة والارتياب لا ترتبط فى القصيدة بتجربة حب ، فإن ذلك لا يلغى ما قلناه .

(١) ذكريات شباب ص ٧٦ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٦٧ ، ١٦٨ .
(٣) «ديوان على محمود طه. الملاح التائه ص ١٨٩ .

ويبدو لى أن بعض النقاد لم يفهموا جيدا ديوان الدكتور القط ، بل ربما تعمدوا إساءة الفهم لحاجة فى نفس يعقوب ، أو لعل ذلك راجع لأسباب أخرى ، وقد يكون بعض النقاد انصرفوا عن دراسة الديوان الدراسة الواجبة لأنهم شغلوا بمكانة صاحب الديوان وهو ناقد أدبى كبير وأستاذ مرموق .

وكان ممن درسه الدكتور محمد مصطفى هدارة ، الذى لم ير فى الديوان إلا تجربة الحب وحدها ، وبالذات تجربة الحب الأول ، وأخذ يتساءل عن السبب الذى جعله لا ينشر شعرا غير هذا الديوان ، ويجيب على هذا التساؤل إجابة غريبة ، وهى أن الشاعر يريد أن يجعل للديوان موضوعا واحدا هو قصّة حبّه فيقول : «فلماذا لم ينشر على الناس مجموعة أو فى من تلك المجموعة ، تكون أكثر تنوعا من ناحية المضمون ، وربما أوضح تطورا فى ناحية الشكل ؟ لعل السبب فى ذلك يرجع إلى رغبة الشاعر فى أن يكون لهذا الديوان موضوع واحد هو قصّة حبّه التى استغرقت مدة السنوات الثلاث»[1] .

ومع أن قصّه الحب المزعومة هى ضرب من الخيال ، فإننا لو افترضنا صحتها ، ووقوعها الفعلى ، فليس فى هذا عيب يلحق الديوان ولا صاحبه ، ولكن الديوان — مع ذلك — ليس خالصا لقصّة الحب وحدها . ويبدو أن الناقد يفترض فرضه هذا للتقليل من قيمة محتوى الديوان ، وأهميته كتجربة شعرية فذه لها أهميتها ، أو أن يعرف الدكتور القط بأنه شاعر فضلا عن كونه ناقدا ، وأستاذا جامعيا من الطراز الأول . هذا مع العلم بأن اقتصار أى ديوان شعر على قصّة الحب وحدها لا يسقطه بحال من الأحوال ، وإلا لأسقطنا كما هائلا من الشعر العربى الرائع فى مختلف عصوره .

ونفى هداره عن شعر الشاعر أنّه جديد لمجرّد أنه يلتزم الوزن والقافية ، أو يكتفى بالتنويع فى القوافى ، وكأنه يريد أن يلزم الشاعر بالتحلل من الوزن والقافية ، أو بكتابة الشعر الحر . ولعمرى لقد تجدد الشعر العربى — كما يعرف ذلك الدكتور هدارة —التجدد الحقيقى على يد مدرستى الديوان والمهجر ، من ناحية ، ومدرسة أبو للو من ناحية أخرى، تلك المدرسة التى لم تتخل عن الوزن والقافية . ولذلك يقول متجاهلا ما فى الديوان من جديد ، مدعيا أن تلك التجارب قديمة قدم عاد على حد تعبيره : «إنه من حيث موضوعه يمثل تجربة إنسانية قديمة قدم عاد ، ولكن التجارب الإنسانية لا تشمط ولا تشيب ،

---

(١) محمد مصطفى هداره ، مقالات فى النقد الأدبى . دار العلوم للطباعة والنشر القاهرة ١٩٨٣ ص ٧٦ .

لأنها متجددة بتجدد البشر ، ولكن الإحساس بجمالها حين تصاغ شعرا يكون عن طريق تجاوب القارئ معها»[١] .

وأحب أن انبه إلى أن تجارب الديوان جديدة كُلّ الجدة ، وهو ما سيتضح من تحليل القصيدتين الأوليين فى الديوان ، وحدهما .

والغريب أن يقارن «هدارة» بين شعر الدكتور القط ، وبين الشعر الحر عند صلاح عبد الصبور[٢] أو غيره من شعراء ذلك الضرب من الشعر . وهو شعر قد تخلى عن كثير من مقومات الشعر العربى قديمه وحديثه ، ونشأ كرد فعل للإتصال بالشعر الأجنبى ، ورد فعل لعوامل أخرى حضاريّة ، ويمضى مدافعا عن الشعر الحر ، وهو شعر لا يقارن بالشعر السابق عليه ، ولا يصح مقارنته به إلا لإثبات وجه المخالفة لا التفوق ، فليس أحد من شعراء الشعر الحر أفضل من ناجى أو على محمود طه أو الشابى أو محمود حسن اسماعيل لمجرد أن شعره ينضوى تحت لواء الشعر الحر[٣] . والناقد ينسى أن الدكتور القط هو من أشد أنصار الشعر الحر حماسة ، وله فى هذا موقف معروف أغضب أنصار الشعر القديم[٤] .

ثم ينتهى هدارة بعد تلك المقارنة بين شعر الدكتور القط وشعر أصحاب الشعر الحر ، إلى نقض ما كان قد غزله بالعدول عن هذه المقارنة ، وحسبه أنه وصم — فيما يعتقد — شعر الشاعر بأنه قديم . ويعود إلى مهاجمة شعره على أساس من التزامه بالقافية الموحّدة ، ولزوم ما لا يلزم فيها ، فيتحدث عن قواف متكلفة ، وهى على ضآلة قيمتها وقلتها يمكن رد ما قاله فيها بسهولة[٥] .

ويسقط هدارة قصيدة «فى طريق الحياة» بكاملها بسبب كلمة وردت فى أحد أبياتها وهى قول الشاعر :

روضتى العذراء فى الربوة لم يصمت ثراها

---

(١) ، (٢) المرجع نفسه ص ٧٧ ، ٧٨ .

(٣) المرجع نفسه ص ٨٦ ، ٨٧ .

(٤) دكتور عبد القادر القط . قضايا ومواقف . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ، ١٧٩١ ص ٩ — ٢٠ .

(٥) مقالات فى النقد الأدبى ص ٨٧ .

وذلك لورود الفعل «يطمث»[١] فى ذلك البيت. وهذا يذكرنا بما ذكره الجرجانى فى الوساطة : «ولقد حدثنى بعض أهل الأدب أنّه حضر عند أبى الحسن بن لنكك البصرى – وكان على فضله فى العلم ، وتقدمه فى الأدب شديد التحامل على أبى الطيب ، وهو يذكر شيئا من شعره حتى انتهى إلى قوله :

* بقائى شاء ليس هم ارتحالا *

فجعل يعجّب من هذا المصراع من حضر ويقول : هل رأيتم أشد تعقيدًا ،وأظهر تكلفا ، وأسوأ ترتيبا من هذا الكلام ! قال : فقلت له : هب الأمر على ما ادعيته ، وأنا سلمنا لك ما زعمته ، أين أنت من قوله فى إثر هذا البيت .

كأن العيس كانت فوق جفنى   مناخات فلّما ثُرْنَ سـالا

قال : فاستشاط غيظا ، ثم قال : هذا المصراع يسقط دواوين عدة شعراء .

فإن كان هذا الحكم سائغا ، وكان ما قاله مقبولا ، فإن أحد أبيات الفرزدق يسقط شعر بنى تميم جملة»[٢] . وعلى نفس المنوال أسقط «هدارة» القصيدة من أجل كلمة ، واسقط الديوان من أجل بيت أو اثنين لا يروقانه منه . وترك الديوان ومضى يتكلم عن أشياء أخرى . لقد أعطى ظهره للديوان ، فى حين انغمس فى أمور بعيدة كل البعد عن شعر الشاعر الذى يدرسه . فقصيدة «فى طريق الحياة» وهى قصيدة تملك كل مقومات الشاعريّة يسقطها «هدارة» كما قلت من أجل كلمة واحدة . ولنا أن نتساءل أين شعر الشاعر ؟ وهو السؤال الذى لم يجب عليه هدارة .

والقصيدة كما يبدو من عنوانها تصور طريق الحياة ، أو المكافحين فيها من أمثال الدكتور القط ، فى مجتمع ليس من السهل أن يشق المرء طريقه فيه ، فهو طريق طويل لا آخر له ، بل إن معالم هذا الطريق ليست الجبال أو الأحجار ، أو الأنهار ، بل معالمه هم المكافحون الذين سقطوا قبل أن يبلغوا نهايته ، لقد سقطوا إما صرعى ، وإما إعياء وعجزا عن مواصلة المسير . وتبدأ القصيدة بالفقرة التالية التى تعبر عما قلناه :

---

(١) محمد مصطفى هداره. مقالات فى النقد الأدبى ص ٧٧ .

(٢) على بن عبد العزيز الجرجانى . الوساطه . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين ، دار القلم . بيروت . لبنان د.ت ص ٤١٧ .

فى طريقٍ من لَقَى الأَنْضَاء، والصَّرْعَى صُوَاه
وفضـــاء ، لم تعـــانق أرضَهُ يومًا سماه
مُفْرَغًا ترتجع الأَبْصَارُ حَسْرَى عَنْ مَـــدَاه
أَضْرِبُ الأَرْضَ طليحًا تحتَ أَعْبَاء الحَيَـــاةَ
وشـــبابٍ لـــم يمتَّعْ بالشباب(١)

لقد صور طريق الحياة تصوير حسيا ملموسا بارعا ، فجعله على المجاز ، وكأنه طريق حقيقىّ يسقط المتعبون والصرعى على جانبيه ، لطول السير دون بلوغ الغاية ، كما يستخدم الاستعارة بالكناية لتصوير ذلك الطريق غير المعروف الآخر أو المنتهى ، فيصفه بأن أرضه لم تعانق سماءه يوما ، فالسماء لا تلتقى بالأرض أبدا ، إنه كالحلقة المفرغة لا يدرى أين طرفاها كما يقال . إنّه طريق لا أول له ولا آخر ، ترجع الأبصار التى تتطلع إلى بلوغ غايته ، أو تتشرف إلى نهايته حسرى متعبة ، لا تعرف متى تلتقى أرضه بسمائه أو تبلغ غايته .

ويقول مصورا المتاعب التى لقيها فى مطلع شبابه ، وإن كان لا يزال فى مطلع ذلك الشباب عندما نظمها :

أَمْضَيتُ رَيْقَ شبابِى فى الحياة لَقىً
أطفـــو على ثبج بالهـــمِّ .. ملآن
أرعى بقيـة إيمـــانٍ .. أعللهـــا
ويطفـــر الشـــكُّ من آنٍ إلى آنِ
حتى تَرَاءتْ لِىَ الأَوْهَـامُ فى شَفَقٍ
صافى الجَمَالِ على الآفـــاقِ فَتَّانِ
خَفَقْتُ مِـلْءَ جناحى نحوَ سَاحَتِهِ
وضاعَ بين الرُّؤَى شكى وإيمانِىَ(٢)

---

(١) ذكريات شباب ص ٧٥ .
(٢) ذكريات شباب ص ١٧١ .

والتعبير عن الحرمان بالظمأ مألوف فى الشعر العربى ، فقد قال طرفه بن العبد :

كريم يُرَوِّى نَفْسَهُ فى حيـــاته ستَعْلَمُ إنْ مِتْنَاغَدًا أَيُّنَا الصَّدى[1]

وهو كثير الورود لدى العذريين[2] ، وموجود فى الشعر الحديث يقول الدكتور إبراهيم ناجى :

أنا وحـــدى فى البيدحَيْرَانُ هَائِمْ فَمتَى تَذْكُرُ القفـــارَ الغَمَائِمْ
رحمةً يا سمـــاءُ إنَّ فَمِى جَفَّ وَحَلْقِى عَنْ المَوَارِدِ صَـــائِمْ
غَـــاضَ نَبْعُ المُنَى ، ولم يُبْقِ حتى ومضَةَ الحُلْمِ فى مَحَاجِرِ نائم[3]

ويقول الدكتور عبد القادر القط :

أغتدى فى زَحْمَة الأطماعِ مَشْدُوه الرَّجَاءْ
وَأَرودُ الوُدَّ فِى دُنْيَـــا مِنَ الوُدِّ خَـــلاَءْ
مُفْـــرَدَ القَلْبِ .. وللقـلبِ حَنِينٌ واشتْهَاءْ
ظَـــــامِىءُ الروح وللنبعِ بأسماعى غِنَاءْ
مِـنْ وَرَاء الغيبِ مِنْ خَلْفِ الحِجَـــابْ[4]

فأطماع الناس تتزاحم ، والرجاء مشدوه ، والشاعر يبحث عن الحب والود والدنيا خلاء منهما ، وقلبه وحيد ، وهو ما يدل على اغترابه وإحساسه بالوحدة ، ورغم هذه الأحاسيس ، فقلب الشاعر عامر بالحنين والاشتهاء ، وروحه ظامئة ، وهو متفائل بالرىّ ، فللنبع من وراء الغيب ، ومن خلف الحجاب خرير ، أو غناء يصل إلى مسمعيه . وكل تلك العبارات جديدة فى سياقها ، متمكنة فى أماكنها ، وتعبر عن خيال خصب يتسم بالبساطة والبعد عن التكلف، لقد أصبح «النبع» هنا رمزا لكل ما يتوق إليه الشاعر .

---

(١) الزوزنى . شرح المعلقات العشر . دار الكتب العربيّة ، بيروت ١٩٨٥ ص ٥٣ .
(٢) د. عبد القادر القط . فى الشعر الاسلامى والأموى . دار النهضة العربية . بيروت لبنان ، ١٩٧٩ ص ١٢٦ ، ١٢٧ .
(٣) إبراهيم ناجى «الطائر الجريح» دار العودة . بيروت ص ٣ .
(٤) ذكريات شباب ص ٧٥ .

ومن أروع مقطوعات القصيدة – وكلها رائع – المقطع الذى يصور شعور الشاعر باليأس ، أو بعبارة أخرى محاولته التغلب على اليأس مدفوعا بمطامحه وآماله :

طالما أدركتُ أن البرقَ خلاَّبٌ جَهَام
ورأيت القطرَ مَحْبُوسًا بأطبَاقِ الغَمام
غيرَ أنى كلما رَاوَدَ أجْفَـــانى المنام
قَذَفَتْ بِى ظَامِئَاتٌ مِنْ رغابى للأَمَام
ولقـــد يُنْجى مِنَ اليَأْسِ السَّرابْ[1]

فالتصوير أداة الشاعر فى التعبير ، والصور تأتى بديعة غير متكلفة ، حتى ولو اعتمدت على ثقافة الشاعر القديمة والواسعة بالشعر العربى القديم[2] فقد يرى الشاعر القديم محبوبته أو ممدوحه يمطله ، أو يعده فيخلفه ، فيعبر الشاعر عن ذلك بالبرق الخلّب ، وهو الذى لا يعقبه مطر . وإذا كان هدارة قد لاحظ تأثر الدكتور القط بالشعر العربى القديم ، فقد أصاب فيما لاحظه ، ولكننا نضيف أن هذا التأثر بالتراث القديم وتمثله شىء طبيعى ، فالشاعر ينتفع بثقافته الواسعة بالتراث ، دون أن تفقد تجربته حرارتها وصدقها وشاعريتها ، أو ينحط إلى التقليد . وليس صحيحا ما يذكره «هداره» من أن «الشاعر كان يتدخل بعقله الواعى فى كثير من الأبيات ، فيدخل على تجربته الشعريّة بعض الصنعة اللفظية»[3] .

وهو قول غير صحيح. والعجيب أن الناقد حاول أن يبرز بعض المقاطع فى غير سياقها ، دون أن يورد فى دراسته فقرة واحدة متكاملة من أية قصيدة ، وذلك كى يحقق الغرض المقصود من نقده ، وهو غرض بعيد عن أن يكون دراسة نقديّة حقيقيّة .

ويمضى الشاعر فى تصوير طريق الحياة الملىء بالصعاب ، والذى يتحتم عليه أن يسير فيه ، إذ لاخيار أمامه :

أتخطى الصـــخر . لاَعَـزْمًا ولكنى أسِير
وعلى السَّائِرِ أنْ يمضى ، وَإنْ شـقَّ العُبَور
لم أعُدْ أســألُ ما الجدوى ، ولا أين المصير

---

(١) المصدر نفسه ص ٧٦ .
(٢) مقالات فى النقد الأدبى ص ٧٩ .
(٣) المرجع نفسه ص ١١٠ .

مَا سُؤالى ؟! وفؤادُ القَفرِ مَسْلُوبُ الضّمِير
ليس يُصْغِي لســـــؤالٍ أَوْ جَوَابْ[1]

ويجسد الشاعر محط رغباته ، أو ما يجده من مظاهر الحياة ، التى يرغب فيها فى الفقرة التالية ، دون أن يصرح بشىء ، وإنما يعتمد على التصوير :

فى طريقى كَم تراءتْ لى جنانٌ وَادِعَـــاتْ
مثقلاتُ الدَّوْح بِالأَثْمَـــارِ شَتّى نَاضِجاتْ
يرفُلُ الظـــلُّ بها فى مَسْرَحٍ جَمٍّ الشياتْ
ويميسُ النَّهْرُ فِي أَعْطَا فيهَا رَحْبَ الجهاتْ
بين أَفْـوَافٍ وَأَلْـفَـــافٍ وَغَـــابْ[2]

فهذه المقطوعة تجسيد لما يطمح الشاعر إليه، ويراه حوله من أشياء يتوق إليها ، ويستعمل التشخيص، أو بعبارة أخرى التصوير الذى يحيل المعنوى إلى مادى محسوس ، ولا يكتفى بذلك بل يبث الحياة فى ذلك المادى ، فالجنان وهى هنا رمز ، تكون وادعات ، مثقلات ، الأدواح بالثمر الناضج المختلف الأنواع ، والظل يرفل فى مسرح كثير الألوان ، والنهر يميس فى أعطاف الجنان الرحبه ، بين زهور ذات ألوان متعددة ، وأشجار ملتفة . إنها لوحة يرسمها الشاعر بالكلمات يعبر بها عما يحسه حوله من نعيم ، وفرص طيبة للحياة ، لكنه ممنوع من الحصول عليها ، أو تحول بينه وبينها الحواجز ، ويصور ذلك قائلا :

وإذا بالرَّوْضِ قـــد حَفَّتْ بـــه جُنْدٌ عُتَاه
لم يُبَالُوا حُرْمَـــةَ المَجْدِ ، ولا قُدْسَ الصَّلَاه
صَاحَ منهم صَائِحٌ ، رُدّوُا عَنْ الرَّوْضِ الجُنَاه
أَغَرِيبٌ ، مِلْكُنَا المحبوبُ مِنْ بَعْضِ مُنَـاه ؟!
أشـــهروا البيضَ وهُـــزّوا لِلْحِراب[3]

---

(١) ذكريات شباب ص ٧٦ ، ٧٧ .
(٢) ذكريات شباب ص ٧٧ .
(٣) ذكريات شباب ص ٧٨ .

وشعوره بالحوائل التى تقف حاجزا بينه وبين ما يبتغى ، تجعله يصور لنا حراسًا يذودون عن الروض الذى يشير إليه الشاعر ، مما يجعل ذلك الروض يصلح رمزا للعوائق الطبقيّة والاجتماعيّة القائمة عندئذ، ويخاطب الشاعر أولئك الحراس قائلا :

قُلْتُ : هَذِى الحَرْبُ ياقومُ أُعِدَّتْ لِسوایْ
أنا منكم . طــالَ فى البيدِ ثَوَائِى وَسُرایْ
كيف تلقـــون أخـــاكم كالذئـاب[1]

ويحاورهم حوارًا طويلاً[2] ، فيجيبونه إجابة توضح ما يفصل بينه وبينهم من خلاف فى الطبقة الاجتماعية ، فهم يتعجبون من مناداته لهم بقوله ياصحاب ، بل يعلنون له فى صراحة أنه من طينة غير طينتهم . يقول على لسانهم :

يا صحـابى ! .. أيُّهَا الوَاغِلُ لَسْنَا مِنْ صَحَابِك
اسع فى قَفْرِكَ مَا شِئْتَ وَهُـــوِّمْ فِى شِعَابِك
نحنُ مِنْ أَصْلاَبِ مَجْدٍ .. أمْضِ لِسْنَا مِنْ تُرَابِك
وإذا ما مَسَّكَ الضُرُّ فكفكف من رغــابك
واتركِ الدُّنْيَـــا لأربابِ الرغـــاب[3]

وهكذا ينسحب الشاعر ، أو يتراجع ، ولكن على أمل أن يحقق ما يريد يوما وإن طال الانتظار ، فهو – وإن طال الانتظار – سيبلغ جنته ، وإن لم يرها الناس ، أو حالت بينه وبينها العوائق والحوائل ، إنه فى ظلام ذلك اليأس يرى بريق الأمل .

إن مثل تلك القصائد فى شعرنا ليست بكائيات ، وإنما هى صدى لرغبة أكيدة فى أن يكون الشاعر إنسانا ذا وزن فى مجتمعه ، ولذا يكثر بين الشعراء الرومانسيين المصريين ومن العرب ، من يعلن ذلك الموقف ، ولكنهم – فى الواقع – لم يعتزلوا المجتمع ، بل شاركوا فيه ، بل شاركوا فى صنعه مشاركة قويّة فعالّة ، وحققوا فيه ما أخفق غيرهم فى تحقيقه. والدكتور القط واحد من أولئك الرومانسيين الذين حققوا فى صراع طويل

(١) المرجع نفسه ص ٧٨ ، ٧٩ .
(٢) المرجع نفسه ص ٧٩ ، ٨٠ .
(٣) ذكريات شباب ص ٨٠ .

كل ما يريدون ، وما زال يشارك فى الحياة الثقافية المصريّة والعربيّة ، برؤياه الفذة ، وفكره العميق ، ونظره البعيد .

لقد حاول «هدارة» أن بين أن اتجاه الشاعر اتجاه رومانسى[١] جازما بأنه ليست هناك صلة بين هذا الديوان بالذات ، وبين ما كان يجرى فى مصر من ظروف سياسيّة واجتماعيّة[٢] ، مع أن ذلك الاتجاه الرومانسى فى العالم كله مرتبط بالثورة على القديم ، وعلى الأوضاع الاجتماعيّة ، ولست أعتقد أن هداره يجهل ذلك، وإنما يتجاهله عن عمد ليجرّد ديوان الشاعر من كل صلة تربطه بمجتمعه ، أو تربط مؤلفه بما كان يجرى فى مجتمعه قبل ١٩٥٢ ، ليقلل من قيمة الديوان . فيقول : «واضح من ذلك كله اتجاهه الرومنسى ، وأنا فى الواقع لا أرجع هذا الاتجاه إلى الظروف السياسيّة والاجتماعيّة ، التى صاحبت الحرب العالمية الثانية – كما يقول الشاعر نفسه – ولكنى اربط ذلك الاتجاه ، بالاتجاه الوجدانى الذى غلب على أكثر شعراء جماعة أبوللو التى وجدت قبل الحرب العالمية الثانية»[٣] .

ويشير الدكتور عبد القادر القط إلى البعد الثانى للشعر الرومانسى وتجاوزه للتجربة العاطفية ، كما يتحدث عن مشاركة أصحاب هذا الشعر فى الحياة السياسيّة والاجتماعيّة لعصرهم ، وتعبيرهم عن ذلك فى أشعار لهم وأنه قد عبر عن ذلك فى أكثر من قصيدة[٤] بل إنه يشير إلى قصيدة «لن أنام» ونشير إلى قصيدة فى طريق الحياة أيضا ، الأمر الذى عرضه للوقوع فى متاعب سياسيّة أنقذته منها بعثة الدراسيّة إلى لندن سنة ١٩٤٥ يقول : «وقد أوشكت هذه القصائد أن توقعنى فى متاعب سياسيّة كبيرة ، لولا أن أرسلت فى بعثة عقب انتهاء الحرب لنيل درجة الدكتوراه فى جامعة لندن»[٥]

---

(١) انظر مقدمة ذكريات شباب ص ١٧ حيث يرى الأستاذ سعد درويش «أن الرومانسية ليست ذنبا يعتذر عنه ، إلا إذا كان الإنسان مطالبا بأن يتنازل عن عواطفه وأحاسيسه ، ومشاعر قلبه ، وأشواق روحه ، وأن يتخلى عن أحلامه وحبه للجمال» .

(٢) انظر مقدمة ذكريات شباب ص ٢٥ حيث يرى الأستاذ سعد درويش أن ديوان الدكتور القط يعبر عن الفترة التى نظم فيها هذا الديوان ، وهى فترة الحرب العالمية الثانية والاحتلال البريطانى القائم عندئذ ، كما يرى أيضا أن الديوان يعبر عن ذكريات جيل الشاعر كله فى سنوات الحرب الثانية ، يعبر عمّا كانوا يحسونه «من سأم وحيرة وشعور بالحرمان وإسراف فى التشاؤم ، وإسراف فى التفاؤل، وشعور بالحرمان وتطلع إلى مستقبل أفضل» انظر المصدر نفسه ص ١٧ .

(٣) مقالات فى النقد الأدبى ص ٨١ .

(٤) دكتور عبد القادر القط . التكوين . مجلة الهلال . عدد ديسمبر ١٩٩١ ص ١٨٠ .

(٥) نفس المرجع السابق .

وهذا يثبت عكس ما أراده هداره من نفى كل علاقة للديوان بواقعه السياسى والاجتماعى .

وهداره ينكر تأثر الشاعر بعصره ومجتمعه ، فى وقت كان ذلك المجتمع يمر بظروف قاسية معروفة فى زمن الحرب الثانية ، كان لها تأثيرها على مؤلفين روائيين رومانسيين مثل محمد عبد الحليم عبد الله ، وعلى مؤلفات الكاتب الواقعى نجيب محفوظ فى مجموعته «همس الجنون» ، ورواياته التاريخيّة الثلاث ، ولست أريد أن استقصى .

فقصيدة «لا أنام» دعوة للحريّة والطموح ، والتماسك فى سبيل تحقيق أحلام الضعفاء والمغلوبين على أمرهم ؛ فهى تمثل قلقا ينفى الكرى عن عين الشاعر ، فهو ساهر يرقب ويتألم ، يرقب أولئك المتعبين الذين ناءوا بما يحملون من إحباط ، وقيود اجتماعية ، تحول بينهم وبين الحياة الحرّة الكريمة :

يقول الشاعر :

لا . . لن أنَامَ وللظـــلام بِغُرْفَتِى كَفٌّ أَرَاهَا
سأُنِيرُ شَمْعَتِىَ الضَّئِيلةَ ، ثم أسهر فى ضِيَاها
وَأَبِيتُ مُرْتَفِقًا بِنَا فِذَتِى تُؤَرِّقُنِى صِبَاهَـــا
وَأُرَاقِبُ الدَّرْبَ المَلِىءَ بِعُصْبَةٍ ثَقُلَتْ خُطَاهَا
يَمْشُونَ فى حَلَقِ القُيُودِ، وَكُلُّهُمْ حُرٌّ أَبَاهَـا
يَتَمَلْمَلُونَ بِعَزْمَةٍ وَقَدَتْ رءوسهم دماهـــا
يَتَلَمَّسُونَ على الظـــلامِ طَرِيقَةً نَاءٍ مَدَاها[1]

فالعصبة الذين يعد الشاعر نفسه واحدا منهم هم المقهورون فى المجتمع المصرى ، وكان عبد القادر القط ممن شاركوا فى مظاهرات سنتى ١٩٣٥ ، ١٩٣٦ وكاد يلقى حتفه مرتين ، وقد سقط عبد الحكم الجراحى قتيلا على بعد امتار منه . وكان ولاشك يعانى من الإحباط الذى كان يعانى منه أمثاله من أفراد الطبقة الوسطى فى ظل مجتمع لم

(١) ذكريات شباب ص ١٠٠ والقصيدة كما نرى تشير إلى المقيدين والقيود ، وخطا المقيدين الثقال ، وحلق الحديد ، كما تشير إلى إبائهم ورفضهم لتلك القيود وهم رغم الألم أحرار يتململون بعزم ، ويتلمسون فى ظلام الظلم الحالك طريقا للخلاص مهما بعد الطريق .

تتحقق فيه العدالة الاجتماعية . إنّه يمثل المواطن المشارك قولا وفعلا فى حياة مجتمعه ، وما سهره – الذى يشير إليه فى هذه القصيدة – إلا ثمرة لذلك كله ، وما تأمُّله إلا كشفا عن الحريّة المهددة ، والطرق الموصدة أمام المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى ، وغيرهم .

وهو فى الوقت ذاته غير يائس من نجاح تلك العصبة فى بلوغ مبتغاها ، وتحقيق أحلامها ، كما يشير إلى ذلك على لسان أولئك المتعبين المكبلين بالأغلال . فكفاحهم لابد أن يؤتى ثمرته فى النهاية . يقول ذلك الرائد :

يَارُفْقَتِى شُدوُّا على أَقْدَامِكُمْ وانْسَوْا أَذَاهَـــا
هِىَ خُطْوَةٌ أَوْخُطْوَتَانِ ، وَيَبْلُغُ العَـانِى رُبَاهَا
إنِّى لأَنْسَمُ فِى طريقى رِيَحها وأَرىَ سَنَاهَا[1]

ويأتى صوت الشاعر بعد أقوال ذلك لرفاقة من المغلوبين ممتلئا بالإيمان بأن أولئك القوم سوف يتحقق ما يؤمنون به وما يطمحون إليه يقول :

سَأَظَلُّ أَرْقُبُهُمْ وَأُرْسِلُ صَيْحَتى يَسْرِى صَدَاهَا
يا إخوتى لاتيأَسُـــوا ! لم يَبْقَ إلاَّ مُنْتَهَاهَـــا
إنِى لأَسْمَعُ أَنَّةَ الأَصْفَادِ قــد خَارَتْ قُوَاهَـــا
وَأَظَلُّ أَرْفَعُ شَمْعَتى .. أَلْقُوا القُيُودَ إلى ثَرَاهَـا
هَا أَنْتُمُ الأَحْـــرَارُ بَعْدَ مَذَلَّةٍ فَصَمَتْ عُرَاهَا
فَتَنَفَّسُوا مِلْءَ الصُّدُورِ سَعَادَةً وَرِضىً وَجَاهَا
واسْتَأْنِفُوا السَّيْرَ الحثيثَ لغَـايةٍ بادٍ هُدَاهَا[2]

ويتضح استخدام الشاعر للرمز فى هذه القصيدة بحيث تصبح الشمعة التى يذكرها الشاعر فى مطلع القصيدة بقوله :

سأنير شمعتى الضئيلة ثم أسهر فى ضياها

---

(١) المصدر السابق ص ١٠١ .
(٢) المصدر السابق ص ١٠١ .

رمزا واضحا لعله ، للأمل ، لعله للاصرار ، رغم المشقات والمتاعب ويؤكد هذا الرمز قوله :

وأظل أرفع شمعتى والريح تعبث فى ذراها

وهو يريد لهؤلاء العناة أن يعاونوا أمثالهم وأن يتحدوا :

مدوا بأيديكم لمن فى السفح يصبح فى حماها

وتجمعوا من حولهـــا دنيا يعذبها طواها

تَلْقَى على أكتافِها — من غير مســألة قِراها

شِبَعًا وَمَأْمَنَةً ، وعـزّةَ أَنْفس تُعْلى الجِبَاهَا[1]

وتتعاون عناصر رمزية كثيرة فى القصيدة لتصبح القصيدة رؤيا رمزيّة متكاملة فالشاعر المرتفق بنا فذته يطمح إلى انقشاع ظلام الظلم والفساد فى المجتمع المصرى ، والعناة المقيدون رمز للكادحين من أبناء مصر أو الطبقة الوسطى الذين يحسون بالمحاصرة والعوائق من المجتمع فى ذلك الحين . والقمّة التى يشير إليها والتى ترمز لكفاح أولئك المستعبدين تكمل عناصر الرمز الأخرى .

هاقد بلغتم قمّةً قــد كانَ صَعْبًا مرتقَاهَـــا

شُبُّوا عَلَى أَعْلَى البُرُوج لَهيبَهَا وارعَوْا لَظَاهَا

ستكون مَقْبَسَةً لمنَ لقيتَ مشاعِلُهُمْ رِدَاهَــا

وتكون مَأْمَنَةً لمقـــرُورٍ على البَيْدَاء تاهَــا[2]

فالقمة رمز ، وكذلك البروج، واللهب ، والمقبسة وغيرها من العناصر الماديّة رموز ، يكملها رمز الصباح الذى يعنى الانطلاق والتحرر من كل القيود والتغلب عليها :

حتى إذا طلع الصَّبَاحُ ... وَشَاهَدَتْ نفسى ضُحَاهَا

وَفَتَحْتُ للنورِ المرقـــرق غُرفتى حتى كُوَاهَـــا

ورأيت مشرقَةَ الوَضِيء .. يضىء للدنيـــا خُطَاهَا

أطبقت أَجْفَانِى وقــد سَلّتْ هَنَاءَتُهَا قَذَاهَـــا[3]

---

(١) المصدر نفسه ص ١١٢ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٠١ ، ١٠٢ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٠٢ .

وهكذا يجسد الشاعر النور ، ورموز الكفاح ، حتى يتكامل الرمز ويتخذ شكله الموحى المعبر. ويلاحظ القارئ أن إلحاح الشاعر على اليقظة والتطلع والتوقع ، والانتظار لمقدم الصباح ، صباح التحرر من كل القيود التى تقف فى وجه الأحرار الطامحين ، سيؤدى إلى أن ينام الشاعر ملء جفونه .

ومع ذلك يفترض هدارة أن الدكتور القط ، وحده هو الذى لم يتفاعل مع عصره وواقع مجتمعه، وكأنّه كان يعيش فى كوكب آخر ، ويحصر الناقد جهد الشاعر فى ديوانه – وهو ما يشهد الديوان بعدم صحته – فى تجربة الحب المزعومة ، ومما يدل على حرصه هذا ، أنه يجاهد ليجرد شعر الشاعر من صلته بمجتمعه وعصره ، ولو تمثلت هذه الصلة فى قصيدة واحدة وهى «لا أنام» فيقول : «ويشير القط فى مقدمته إلى أن بذور التطور الاجتماعى والسياسى موجودة فى هذه القصيدة . والواقع أنها تمثل جانبا من القلق الذى كان يسود حياة الشاعر نفسه»[١] .

ولم يكن الشاعر بمعزل عن الحياة السياسيّة كما قلنا ، ولكن مقصد الناقد الواضح هو تجريد الديوان من أيّة رابطة بمجتمعه كما قلنا ، أو بعبارة أخرى تجريد ديوان الشعر كله من أية صلة بما كان يجرى بمصر قبل ١٩٥٢ ، ولعله قد رأى فى هذا شيئا قد يضيف إلى مكانة الدكتور القط الناقد الشهير عندئذ ، فأراد أن يحرمه من هذه الميزة . ولكنه فى نهاية مقالة يعود إلى القول : «فديوان الدكتور القط ليس تجربة فرديّة فحسب ، ولكنه صورة لمجتمعنا فى فترة من حياته ، وإلى هذا أشرت فى أول المقال»[٢] .

ورغم أن الناقد يدرك هذه الصلة بين ديوان الشاعر والمجتمع ، وبينه وبين عصره ، فقد درسه على أنه صدى لتجربة الحب وحدها ، دون أن يربطه بمجتمعه رابط ما .

وإذا كانت الرومانسية أحيانا ، بل كثيرًا ما تميل إلى التشاؤم ، فإن الشاعر لم يفقد الأمل يوما ، ويشهد بهذا قوله : معبرا عن أمله فى المستقبل ، بعد أن أبعد عن الجنة الوارفة الظلال :

---

(١) مقالات فى النقد الأدبى ص ٨٢ .
(٢) المرجع نفسه ص ٨٩ .

قلت يا أقــدامى الحَسْرَى إلى دَرْبِكِ عُــودِى
وتأسىّ يالهــــاتى من خيـــالى بالوُعُــودِ
واصبرى للظمــأ القــاتِلِ ، يغتالُ نَشيدِى
فَغَدًا فِى رَوْضَتى العــذراء ، يَحْلوُ لى وُرُودِى
وَأُرَوِّيكِ مِنَ الشَــــــهْدِ المُـــذَابْ
روضتى العـــذراء فى الربوة لـم يُطْمَثْ ثَرَاهَا
خَلْفَ هَذِى القَفْرَةِ الجَرْدَاءِ قَدْ طَـابَ جَنَاهَا
ضل عنها الناسُ ، واستخَفَى عَنِ النَّاسِ شَذَاهَا
قلبى العـــامرُ بالإيمـــانِ يَوْمًا سَيَرَاهَـــا
وَسَيَلْقَاهَـــــا وَإِنْ طَـــالَ الغِيَــابْ[1]

فقلبه العامر بالإيمان يحدثه بأنه سيحقق مبتغاه مهما طال الزمن ، وإيمانه بهذا ظاهر فى الأبيات السابقة ظهورا بينا . فإذا كانت الحياة قفر، وللنعيم فيه زادة يذودون عنه ويمنعون من يقترب منه . فالشاعر يؤمن بالغد ، وبما سيحققه فيه :

فَغَدًا فى روضتى العذراء ، يحلو لى ورودى
وأرويك من الشــــــهد المـــذاب[2]

ويصور الشاعر رد فعله عندما ردّه من يذودون عن مصالحهم ومطامعهم ولم ينظروا إليه كواحد منهم ، فقال :

غشى الروض ســكونٌ راكدُ الأَغْوَارِ أَخْرَسْ
لا الغديرُ الوَادِعُ انْسَــابَ ولا الزَّهْرُ تنفّسْ
وَدَجَا الظِّلُّ ، فخلْتُ الظل في وجهِىَ يَعْبَسْ
وَجَرَى في وَهْمِىَ المخبولِ أَنّ الرِّيحَ تَهْمِسْ
لَسْتَ يا أَفَــاقُ أَهْــلاً للصِّحَابْ[3]

(١) ذكريات شباب ص ١٠ ، ١١ .
(٢) نفس المرجع السابقة .
(٣) المرجع نفسه ص ١٠ .

فالسكون الناجم عن وقع الرد القبيح الذى لقيه الشاعر ، قد غشّى الروض ، وهو سكون راكد ذو أغوار ، كما أنه أخرس ، والغدير وادع ، والزهر يتنفس ، والظل يدجو ، ويعبس فى وجه الشاعر ، باختصار لقد أظلم كل شىء حوله ، وظن أن الريح تهمس له قائلة :

لست يا أفـــاق أهـــلا للصحـاب

وهكذا كله يدل على توفيق الشاعر فى التعبير عن تجربته ، لقد توقف كل شىء ، وأظلم الأفق من هول ما لقى الشاعر . وعندما يرى «هدارة» كثرة الصور لدى الشاعر ، وهى سمة من سمات شعر أغلب الشعراء الرومانسيين لا يعجبه ذلك . فيقول : «وشاعرنا القط حريص فى كل بيت من أبياته تقريبا على إحداث صورة تعبيريّة جديدة ، ويكاد يقصد إلى ذلك قصدا نحس معه الإسراف فى الصنعة والثراء الفاحش الذى يدعو إلى التخمة أحيانا»[1].

ونعود إلى شاعرنا وهو يصور خيبة أمله فى تحقيق ما يريد :

قد صحبتُ الليلَ ... والليل على البيد رهيب
ونهـــارا للحصى من قيظه العـــاتى وجيب
منحتنى البيد بلواهـــا ، وأخفت ما يطيب
من رواء الفجر فى الشرق ومن سحر الغروب
لم أنل منهـــا ســـوى قبض التراب[2]

ويحاول استعطاف أولئك القوم الذين يحولون بينه وبين ما يريد حتى يستطيع أن يجد لنفسه مكانا بينهم ، فيقول :

يَا صَحَابِى رَوْضُكُمْ رَيَّانُ مُمْتَدُ الظِّـلاَلِ
لن تضيق اليوم بى سرحاته الفيح الطوال
فدعونى يلتئم جرحى... ولى بعد ارتحال
لن أقيم الدهـــر فيـه وبجنبى مَـــلاَل
يخـــز القلب إلى هـــذى الشعـاب[3]

(١) مقالات فى النقد الأدبى ص ٨٣ .
(٢) ، (٣) ذكريات شباب ص ٧٩ .

وإذا كان أبو نواس قد استخدم الأشجار والأطيار للدلالة على سوء ما يلقى من المحبوبة التى واصلت غيره ، وذلك فى إحدى روائعه ، فإن فى قوله :

أيهـــــا المنتاب عن عفره　　　لَسْتَ من ليلى ولا سمره
لا أذود الطير عـن شجر　　　قد بلوت المر من ثمره[1]

واستفاد منه شوقى على الطريقة التقليديّة :فقال :

أحرام على بلابله الدو ح حلال للطير من كل جنس[2] ؟

فإن تجربة الدكتور عبد القادر القط تجربه مختلفة فهى أكثر تعقيدًا وتركيبا وتكاملا من مثل تلك التجارب ، فهو يستعين بكثير من عناصر الطبيعة لبناء تجربة متكاملة ، وموقف إيجابى من الحياة ، فالصحراء تتردد فى القصيدة ، فترد بلفظ «مهمه» ، والقفر ، والبيد ثمانى مرات مضافا إلى ذلك ما يذكر من لفظ الشعاب ، وما يتصل بها من السراب ، كما توصف بأنها جرداء . ولكن تلك الألفاظ تتجرد من معانيها الأول لتصبح لها دلالة رمزيّة جديدة ، فالصحراء والحديقة والأشجار الباسقة المثمرة ، والحراس كلها رموز لأشياء لا يريد الشاعر أن يفصح عنها بالتقرير ، وإنما يريد أن يصورها عن طريق الخيال . ولنا أن ندرك أن مرأى الحديقة قد ملأه بالسرور والتفاؤل فأخذ يصلى شاكرا لله ، ولكنه يفيق آخر الأمر على حقيقة جلية وهى أنّ هؤلاء القوم لن يتركوه وشأنه ، ولن يقيموا وزنا للمقدسات والأديان إنهم حريصون على تميزهم وامتيازاتهم ، وهم يعتقدون فى طيب عنصرهم ، وعراقة أصلهم . فيقول :

كم رأت عينى ، وكم قد حَنّ للروضـــاتِ قلبى
فتركت الدربَ مهجورًا ، وَخِلْتُ الرَّوْضَ دَرْبِى
وهفت للعشب أقدامى ، وقـال الجهدُ : حسبى
ورفعت الكف لَلّهِ .. أقضــــىَ حَـــقَّ رَبِىَّ
من ثنـــــاءٍ وصــــــــلاةٍ وَمَتَـــابْ[3]

(١) ديوان أبى نواس. تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالى . دار الكتاب العربى . بيروت لبنان ١٩٨٤ ص ٤٢٧ .
(٢) الشوقيات جـ ١ ، دار الكتب العلميه ، بيروت ، لبنان ص ٤٥ ويأتى بعده البيت التالى :
كل وارٍ أحق بالأهل، إلاّ　　　فى خبيث من المذاهب رجس
(٣) ذكريات شباب ص ٧ ، ٨ .

ثم يصور إحساسه بعد أن حال حراس الروض بينه وبين ما يريد متعجبين من أنه غريب عنهم ، ولكنه يتمنى الحصول على ما يملكون

أغريبٌ . . مِلْكُنا المحبوبُ من بعض مناه ؟

أهذا الغريب ، يتمنى أن يحصل على بعض ما نملكه ؟ وهو استفهام يدل على الدهشة والاستغراب والتعجب . يقول الشاعر مصورا إحساسه بعد أن رُدّ عن البستان ، وبعد أن وقف يشكر الله إذ ظن أن له نصيبًا من ذلك البستان :

فَهَوَتْ من حَضْرَةِ الرَّبِ إلى الأرضِ يَدَاىْ
وتلاشى حمدىَ المبتورُ وانجـــابتْ رؤاى
قلت: هذى الحربُ: يا قومُ أُعِدَّتْ لِسَوَاىْ
أنا منكم. طَـــالَ فى البيد ثَوَائى وَسُرَاىْ
كيف تَلْقَوْنَ أَخَـــــاكم كَالذئابْ ![1]

---

(١) ذكريات شباب ص ٨ ، ٩ .

المرأة فى شعر الشاعر

تلعب المرأة دورا هاما فى شعر الرومانسيين العرب وغيرهم ، مع اختلاف مواقف كل شاعر فى ذلك ، ويتضح لنا مطلب الشاعر من المرأة فى شعره ، فهو يريدها مثلا أعلى ، كما يرى المحبون محبوباتهم عادة ، ولكنهم عندما يكتشفون شيئا يهدم تلك الصورة المثالية أو يفسدها يتألمون أشد الألم ، وتظهر المفارقة واضحة بين صورتها المثالية الأولى وبين الواقع ، إذ يتضح لهم أن البون بعيد بين الموقفين أو الصورتين . والشاعر يتعرض لمثل هذا الموقف فى قصيدته «أنت كالناس» التى تصور تلك التجربة الشعريّة بعد هجر الشاعر لمحبوبته ، وما حدث من قطيعة بينهما :

جَفَّ الغديرُ وَصَوَّحَ الزَّهْـــرُ
فالآن لاَ سَـــكَنٌ ولا رَوْحُ
لـــم يَبْقَ إلاَّ الفكرُ والشِّعْرُ
وأسى أَرَقُّ حديثها جُرْحُ[1]

فهذا المطلع يصور الفجيعة ، وأداة ذلك التصوير هى الصور الخيالية كالكناية فى «جَفَّ الغدير» ، و «صوّح الزهر» ، وهما كنايتان عن تصوره للحياة بدون المحبّة ، وكأنها استحالت إلى صحراء . فالغدير جَفّ والزهر صوّح ، أما علة إحساسه بالوحدة فيعبر عنها قوله : «الآن لا سكن ولا روح» ، فلم يبق له من حبه إلا أفكاره وأشعاره ، وإلا محاولته أن يتأسى ، ولكنه يجد فى كل محاولة لذلك جرحا ، لاحظ استخدامه للاستعارة ،«وأسى أرق حديثها جرح» . فأرق حديث لها يجرح مشاعره ويصور الشاعر أحاسيسه عندما يكتشف زيف حقيقة تلك المحبوبة . فى قوله :

ومثالك المرسومُ فى خَلَدِى
خزيانُ يَرْعَشُ مِنْ مَهَاوِيكِ
يَا وَيْحَهُ ، أفنيْتُ فيـهِ يَدِى

---

(١) ذكريات شباب ص ٨٢ .

وَمَحَاهُ رِجْس مِنْ أَيادِيكِ[١]

* * *

سَوَّيْتُهُ رُوحًا أُقَدِّسُــــهُ
وتراه رجعَ قرارِهَــا نَفْسِي
أشتاقُهُ وأُهَــابُ ألْمَسُهُ
وأُرِيدُهُ فيخونُنِي حِسِّي[٢]

* * *

وهى مفارقة عجيبه يرسم لها صورة أخرى تمثل البراءة بألوانها ، مشرقة بأضوائها فيقول :

قــد قلتُ حين طَلَعْتِ فى أُفُقِي
بيضـــاءَ يَغْمُرُ نُورُكِ الأُفُقَا
قد غابَ لَيْلُ الشَّجْوِ عَنْ طُرقي
وبدا الصَّبَاحُ يضاحِكُ الأُفقَا[٣]

فهى تطلع فى أفقه بيضاء ، كما تطلع الشمس ، يغمر نورها الأفق ، ويختفى الليل المظلم – بكل دلالته الرمزية ، وما به من أحزان عن حياة الشاعر أو طرقه ، فيهتدى لما يشاء أن يسلك أو يذهب . وكأنما أشرق الصباح فى أفقه بعد ليل طويل . هذه صوة مشرقة جميلة يتذكرها الشاعر ، تبيّن تأثير تلك المرأة فى حياته . ويقدم لها صورة أخرى مشرقة كتلك الصورة فى قوله :

تتخطــرين وثوبُكِ التبرى
بادى الهُيَام بقدِّك العَاجِى
ألوانُهُ إشراقَةُ الفجــــرِ
وَحفِيفُهُ خفقاتُ أَمْوَاجِ[٤]

(١) المصدر نفسه ص ٨٣ .
(٢) ذكريات شباب ص ٨٣ .
(٣) ذكريات شباب ص ٨٤ .
(٤) ذكريات شباب ص ٨٥ ، ٨٦ .

فالألوان هى الأبيض ، والأصفر ، والأضواء أيضا بيضاء ، وصوت حفيف الثوب ، وصوت خرير الموج ، فالصور التشبيهية محذوفة الأداة ،والاستعارة فى بادى الهيام جميلة جدًّا ، ولا شك أن الشاعر مفتون باللون الأبيض ، فحبيبته كانت بيضاء .

بل إنّه لشدّة إحساسه ببراءتها يكاد لا يراها بشرا ، إجلالا لها ، واعتقادا فى طهرها ، فإذا أغرته بها غرائزه وقف بينه وبينها ستار من الإكبار . وليس فى هذا ما يدل على أن الشاعر لا يراها بشرا . وقد سبق إلى شىء شبيه بإكبار المعشوقة عند أبى تمام عندما قال :

يا هـذه أقصرى ما هـذه بشرٌ ... ولا الخرائد من أترابها الأخر[١]

ولا يعنى بهذا أن محبوبته ليست من البشر . وقال الشابى : ناصحا محبوبته فى قصيدته «أيتها الحالمة بين العواصف» :

ودعيهم يحيون فى ظلمة الإثم ... وعيشى فى طهرك المحمود
كالملاك البرئ ، كالوردة البيضاء ... كالموج ، فى الخضم البعيد
كأغانى الطيور ، كالشفق الساحر ... كالكوكب البعيد السعيد
أنت تحت السماء روح جميل ... صاغه الله من عبير الورود
وبنو الأرض كالقرود ، وما اضيـ ... ـع عطر الورود بين القرود !
أنت من ريشة الإلـه ، فلا تُلْـ ... ـقِى بفن السما لجهل العبيد
أنت لم تخلقى ليقربك الناسُ ... ولكن لتعبدى من بعيدِ[٢]

لا يمنعه ذلك من اعتبارها بشرا سويا كبقية خلق الله فيقول :

فتنهّدْتُ ، ثم قلتُ : «وقلبى ... من يغنيه ؟ من يبيد شجونى ؟»
قالت : «الحب» ثم غنّتْ لقلبى ... قبلاً عبقريّة التلحين
قبلا ، علّمت فؤادى الأغانى ، ... وأنارت له ظلام السنين
قبلا ، ترقُصُ السعادة ، والحب ... على لحنها العميق الرَّصين[٣]

---

(١) ديوان أبى تمّام ، جـ ٢ . تحقيق محمد عبده غرام ط ٤ . دار المعارف . القاهرة ، ١٩٨٣ ص ١٨٤.
(٢) أبو القاسم الشابى أغانى الحياة ، منشورات دار الكتب الشرقية تونس ، ١٩٥٥ ص ١٥٥ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٧٢ .

ويقول كذلك :

طهرى يا شقيقة الروح ثغرى بلهيب الحياة ، بل قبلينى

إنّ نار الحياة والكوثر المنشود فى ثغرك الشهِىّ الحزين(١)

قلنا إن إكبار الدكتور عبد القادر القط لمحبوبته كان يقف حائلا بينه وبينها ، وقلنا إنه ليس فى قوله هذا ما يسىء إلى الحقيقة أو إلى الفن ، وذلك عندما يقول :

أهفو لصوت جمالك الداعى

وأهاب صمت جلالك السّامى

فإذا أجَبْتُ نداء أطماعى

تتراعش الأستار قُدّامى(٢)

ويقوم بناء القصيدة على موقف الشاعر بعد هجر تلك المحبوبة وتذكره فى أثناء تصويره لمشاعره تلك موقفه منها عندما كانت تمثل مثله الأعلى ويبدع فى رسم صورتها كما رأينا ، ويوضح تعلقه بها عندئذ بقوله :

وعلى الضِّفَافِ مُدَلَّهٌ صَادِى

يأبى الورود لغير سقياك

شفتاك أشهى خمرة الوادى

ونميره الرقراق .. نجواك !(٣)

وينتهى البناء بعد ذلك إلى موقف البدء حيث يصور فجيعة الشاعر فيها فهى فجر كذوب ، لا يبقى ضوؤه: ثم يقول مختتما القصيدة :

من أنتِ ؟! ما أنتِ التى منحتْ

كابى الرمادِ ، تألّقَ الماس

من أنتِ ؟! إنّ الحُجْبَ قد رفعت

واحسرتا ... أفأنتِ كالناس

* * *

(١) المصدر نفسه ص ١٧٤ .

(٢) ذكريات شباب ص ٨٧ .

(٣) ذكريات شباب ص ٨٦ .

مَلَّيْتُ منــك العَيْنَ والسَّمْعَا
وسلوتُ عِشْقَ الغَيْبِ والسِّرِّ
فإذا الرُّوَاء غُلاَلَــةُ الأفعى
وإذا الصَّفَاء ربيئة الشــر[١]

وهكذا يعود ، وكأنّه ينقض صورتها الأولى ، فيقول :

شفتاك لا مـــاء ولا خمـرُ
أسطورتان رواهمـــا وهمى
وخطات لا عـــاج ولا تبر
ويح الخيال . وبعدما يرمى[٢]

وفى قصيدة «هم الناس» حيرة بين حبّه وبين القيم الاجتماعيّة التى لا تحققها حبيبته، ولكنه فى حيرته هذه منتصر لعقله، وتبدو المرأة هنا مثالا على البراءة والرقة . وتصور القصيدة الصراع بين الواقع والمثال الذى يمثل لب تجربة الشاعر ، تجاه المرأة ، وهو هنا يحبها حبا عاطفيا عارما ، ولكن عقله بما غرسته فيه تعاليم المجتمع يحاول أن يزعزع هذا الحب ، وأن يفصم عراه ، ومع ذلك فهو مصر عليه ، متمسك به . وهاك صورتها المثالية :

ذكرتُ حـديثًا منكِ تندى لحونُهُ
معطّرة الأصداء، والحسن عاطر[٣]

ويقول عنها :

عرفتك ممراح الأغـــاريد طلقةً
كما عاد موفورًا إلى العش طـــائر
لديك ثـوى من كل شيء نقيضُه
يناصِـــرُ كُلٌّ ضـــده ويؤازِرُ

(١) ذكريات شباب ص ٨٧ ، ٨٨ .
(٢) ذكريات شباب ص ١٨ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٩ .

عليك من الأضـــواء أبيض فاتن

وفيك من الأظـــلال أسمر آســـر

تقدّس فيك الحسن والحسن طاهر

وعربد فيك الدّلُّ والدّلُّ فاجـــر[١]

أمّا أثرها على نفسه فبالغ القوة ويتضح من قوله :

أليلاى هـــذا موطن العذر فاسمعى

لمستوحش طمّتْ عليه الدياجـــر :

عرفتك والآلام تفرى حشـــاشتى

وبينى وبين العـــاديات أواصـــر

وحولى من الصمت الكئيب مفازة

تعاوى بها ماض وزمجر حاضر[٢]

فهذه صورته عندما عرفها ، وحاله عندما التقى بها ، فماذا كانت ثمرة ذلك اللقاء ؟ .

عرفتك فانجـــابت عن القلب غُمّةٌ

أضـــاء دياجيها خيال .. مغـــامِرُ

جسورٌ على الآفاق .. ما طاف حالمٌ

ببعض مجاليه ، ولا حـــام كاســـر

مـــلأت شغاف النفس حتى كأنما

إليك طواها عن دنا الناس ســـاحر

فأنت لها فى مجمع الخلق شرعة[٣]

إلى أن يقول :

تجلّت لروحى منك دنيـــا جـديدة

وأسدل دون العـــــاديات ستائر

---

(١) المصدر نفسه ص ٢١ .

(٢) ذكريات شباب ص ٨٩ ، ٩٠ .

(٣) ذكريات شباب ص ٩٠ ، ٩١ .

وخلَّيْتُ للمـــاضى الشقىّ كآبتى
ورحت إلى يومى الســعيد أبادر
إذا استبقت يوما لأفقى غمـــامةٌ
أو ابتدرت يومــا إلىّ البــوادر
فذكرُك فى الأحْزَانِ بُشْرَى وفَرْحَةٌ
وفى التيه والديجور سمع وناظـر[1]

وكأنّ الشاعر – وإن أحب تلك المرأة التى يبدو أنها كانت عصريّـة منطلقـة – أبى أن يمضى معها فى الحب إلى آخر الشوط ، لأنه لم يستطع أن ينفصم عن بيئته وقيمه وثقافته ، وتعاليم مجتمعه . فعاش لحظة العذاب واكتوى بنارها ، لقد عاش التمزق ، بين حبها ،وبين ما قرّ في وجدانه من تعاليم المجتمع المحافظ فى الطبقة المصريّة الوسطى من رفض مثل تلك المرأة المنطلقة . فيقول : بعد أن يعلن أنه أحبها غير حافل بقول قائل ولا لوم عاذل :

ولكن صـــوتا بين جنبَيَّ لـم أزل
أخافت بالأوهام .. وهو يجاهر :
أتعشَقُ من دنيــــاكَ غرًّا أثيمةً
تراوحهـــا لذاتُهـــا وتباكر ؟!
تصـــامت عنه بعـد حين فراعنى
بصيحة عـــاو مزّقته البـــواتر
تمطى فَأَنَّتْ فى دمـــائى جراحه
وثار فقرّت فى عروقى الأظـافر !
توهّمت أنى قد خلصت من الورى
فـــإذ بهمُ ممـــا تجن الســـرائر
إذ قلت غابوا عن عيانى تزاحمـــوا
علىّ من الجنـح العميـق وبـادروا

(١) ذكريات شب٤ب ص ٩١ ، ٩٢ .

وزفّ على قلبى الهلوع ضجيجهم[١]
وقهقه صوت من ضميرى ساخر!

إلى أن يقول صراحة :

هم الناس يا ليلاى صاغوا ضميرنا
على قـــالب مما يريد .. الأكابر[٢]

وياله من تعبير جميل عن هذا التمزق، ذلك الذى يتبدى فى قوله :

غرامُكِ فى الأحشاء عات مسيطرٌ
ورأيى فى الأعماق غضبانُ .. ثائر
ولى من هـــواكِ المُـــرِّ قيدٌ أُحِبُّهُ
أخـــــاف عليه همتى وأحاذر ..
وأحنوا عليه كلما عَضّ خـــافقى
كما تتشهى عَضّة الطفل عاقـــــر

فهواه يعض خافقه ، ويؤلمه ، ولكن يلذ له ذلك ، كما أن العاقر يلذ لها عضّة الطفل ، وإن تكن العضّة تؤلمها . فالعاقر تحن إلى الطفل حنين المحروم لأنها تحبه وتحب أن يكون لها طفل مثله ، وعضه يؤلمها ويسعدها فى حين . فالأبيات تصور موقفين متضادين الغرام العاتى والغضب الثائر ، والهوى ، والرغبة فى الهجر والخلاص منه ، والمحافظة عليه ، مع التألم بسببه . وقد وقف «هدارة» من التشبيه الأخير وعابه ، وما هو بمعيب إذ يقول : « ... ومن تلك الصور أيضا التى لم تستوف عناصر جمالها الفنى قول الشاعر :

وأحنو عليه كلما عض خافقى
كما تتشهى عضّة الطفل عاقــر

والتناقض واضح فى الصورة ... إلخ»[٣]

---

(١) ذكريات شباب ص ٩٢ ، ٩٣ .
(٢) ذكريات شباب ص ٩٣ ، ٩٤ وانظر تكملة تصويره لأثر المجتمع فى تكوين أخلاقية الفرد ص ٩٤ .
(٣) انظر محمد مصطفى هدارة ، مقالات فى النقد الأدبى ص ٨٥ .

أما قصيدته بعد عامين فتصور تجربة خاصّة للشاعر وهى رؤيته لفتاة كانت فى بداية مرحلة الأنوثة ثم انقطع عن رؤيتها لمدة عامين فرآها شيئا آخر من الفتنة والجمال . وهو فى بداية القصيدة يراها وهو بين الشك واليقين فى صورة يغمرها الضوء ، وتتألق ألوانها ، ويفوح عبيرها :

فى رواء الضحى .. وقد زخر النور — وحلّت رداءهـا الأزهـارُ
وهفـا فى النسيم رَوْحُ عبيرٍ — شَـعّ منه الخيـالُ والأسرارُ
لحت لى فجـأة فحـار يقينى — واسترابت فى حسّها الأنظار[1]

إلى أن يقول :

ثم صح اليقين وانبثق الماضى — وألفى طريقـه التيـار
وتجليت فى الربيـع ربيعـا — أطلعته على الربى الأقـدار[2]

ثم يقدم صورة تغلب على تصويره للمرأة ، وهى الصورة المشرقة التى يغلب عليها اللون الأبيض ، والتى تأخذ فى شعره صورا شتى ، كما يلعب اللون المضاد صورة الظلال فى رسم الصورة :

وتغيّرت فتنتى .. واستتمت — بعد عـامين للشباب ثمـارُ
خلعت سحرها عليك الليالى — ومشى فى صباك وَجْدٌ مثار
وتزينت كالعروس وفـاضت — بالمراح الخطى .. وخفّ الوقار
واستدارت على جبينك سمـر — ناعسـات عهدتهـا لا تدار
وتبـدّلتِ بالسَّـوَادِ رداءً — نفحته ضياءهـا الأسـحار
هادئ اللون .. كالغدير مساء — ذوّبت فيـه ظلها الأشجار[3]

ومع أن الشاعر بدأ يحس أن ما بينه وبينها قد ذهب :

أين ولىّ سـرورنا وأسـانا — وانقيـاد لحبنا ونفـار !؟
وامحّت من إحساسنا خلجاتٌ — قد غذاهـا إحساسنا الزّخّارُ

(١) ذكريات شباب ص ١٠٣ .
(٢) ذكريات شباب ص ١٠٣ .
(٣) ذكريات شباب ص ١٠٤ .

كل ما قد مضى فللعدم الطاغى يزَجىّ ... وغيبنـــا أســـرار
وَقُصَارًا ما بين مـــاض وآتٍ خلساتٌ من الحياة قصـار[١]

فإن أثرها يبدو قويا عليه بعد الهجر فى العَامين الذين انفصلا بعدهما إذ يقول :

كُلَّمَا بَضَّ من فـــؤادى جُرْحٌ أو حوانى فى طيّه إعصـــار
ذكرَتْ روحىَ الكسيرةُ مغناكِ وحنّت لعشـــها الأطيـــار
وتبلجت فِى جنـــانىَ نُبـــلا قدسـيــا تهـــابُهُ الأوزارُ
فـإذا لفحة الجحيم ســـلامٌ وإذا عصـفة الريـــاح قـــرار
لا وحبِّيكِ .. ما طوانى لَيْــلٌ دون ذكرى ولا علانى نهار[٢]

وسوف نتخذ من قصيدة بعد عامين موضوعا لدراسة لغة الشاعر ، وأسلوبه فى قصائده بوجه عام .

(١) ذكريات شباب ص ١٠٦ .
(٢) ذكريات شباب ص ١٠٥ .

(مع قصيدته بعد عامين)

قبل العرض للقصيدة ، لابد أن نعرض للغة الشاعر،.... ولاشك أن لغة الشاعر تختلف عن لغة الناثر وأن الشعر لابد أن يتضمن شيئا زائدا عن لغة النثر «هناك حقيقة مبدئية ينبغى – فى رأينا – الانطلاق منها وهى وجود قسمين هما النثر والشعر، وإلى أحدهما بالضرورة ينتمى – باتفاق الآراء – أى نص مكتوب فى اللغة . هدف الدراسة الشعريّة إذن يمكن أن يصاغ فى عبارات بسيطة . معرفة الأسس الموضوعيّة التى يعتمد عليها تصنيف نص ما فى هذا القسم أو ذاك : هل هناك خصائص توجد فى كل ما يدخل تحت «الشعر» ، ولا توجد فى كل ما يدخل تحت «النثر» ؟ ، وإذا كان الرد بالإيجاب ؟ فما هى تلك الخصائص ؟ هذا هو السؤال الذى ينبغى أن تجيب عليه أى دراسة «للشعر» تطمح أن تكون علميّة»[١]

لقد انطلق قدامة بن جعفر من التفرقة الشكلية بين الشعر والنثر ، فجعل الشعر موزونا مقفى يد على معنى ، فى حين أن النثر وإن دل على معنى فليس موزونا ولا مقفى[٢] كما يستخدم هذه التفرقة الشكلية كذلك ابن طباطبا العلوى[٣] وهو يصرح بأن الشعر: « ... كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم بما خص به من النظم يقصد (الوزن)[٤].

فإدراك مفارقة الشعر للنثر قديم، ولعل أبرز هذه المفارقة تتمثل فى الوزن ، وإن لم تكن هى المفارقة الوحيدة بطبيعة الحال . ويرى بعض الدارسين أن الشعر يمثل مجاوزة للأسلوب العادى[٥] ،وبهذا تكون لغة الشعر لغة أسلوبيّة أو ظاهرة أسلوبيّة[٦] وقد تحقق ذلك لأن الشاعر يستخدم لغة غير عادية ، وأن ذلك الشىء غير العادى يكسبها أسلوبا ، هو الشاعريّة[٧] .

---

(١) جون كوين . بناء لغة الشعر. ترجمة دكتور أحمد درويش. الهيئة العامّة لقصور الثقافة . القاهرة . أكتوبر ١٩٩٠ ص ٢٢ .

(٢) قدامة بن جعفر. نقد الشعر.

(٣) ، (٤) ابن طباطبا العلوى . عيار الشعر . تحقيق زغلول سلام . منشأة المعارف الإسكندرية ١٩٨٠ ص ١٧ .

(٥) ، (٦) بناء لغة الشعر ص ٢٣ .

(٧) المرجع نفسه ص ٢٣ ، ٢٤ .

قلنا إن النقاد يعتبرون أن الوزن فى الشعر يعتبر مجاوزه لأسلوب النثر ، وأن المجاوزة فى الشعر لا تتوقف عند هذا الحد ، وإنما تتجاوز الوزن إلى المعنى ، لكن يبقى فى الشعر بعد ذلك قدر مشترك غير متغير فى لغة الشعر يبقى ثابتا لا تنال منه التغييرات الفردية التى هى سمة لأسلوب الشعر[١] ويوضح «جون كوين» هذه الفكرة بقوله : «نحن نعتقد – على الأقل – كفرض منهجى – بأنه يوجد فى لغة كل الشعراء قدر مشترك غير متغير يبقى دائما من خلال التغييرات الفرديّة . لنقل إن هذا القدر هو سبيل موحدة للمجاوزة بالقياس إلى المستوى العادى ، أو قاعدة كامنة فى هذه المجتوزة ذاتها ، وهل «الوزن» فى الواقع إلا مجاوزة مقننة ، قانونا للتحول بالقياس إلى المستوى العادى الصوتى للغة المستعملة ؟ وعلى المستوى المعنوى يوجد أيضا بنفس الطريقة قانون للتحول مواز لقانون الوزن ، وإن لم يكن هذا التحول قد قنن بنفس الدقة ، فإن ذلك لا يعنى أن وجوده أقل ، منبثا فى المضامين المختلفة . وعلى هذا الأساس فإن الشعر يمكن أن يعرّف على أنّه نوع من اللغة ، وأن «الشاعريّة» هى حدود الأسلوب لهذا النوع ، وهى تفترض وجود «لغة الشعر» وتبحث عن الخصائص التى تكونها»[٢] .

المجاوزة فى الشعر لا تقتصر على الوزن وإنما تتجاوزه إلى المعنى أو المضمون .

والأسلوب الشعرى هو متوسط المجاوز لمجموعة من القصائد . أو بعبارة أخرى أن ما نجده من المجاوزات فى مجموعة من القصائد ، ونحصل على متوسطه يمثل الأسلوب الشعرى[٣] .

أما الظاهرة الشعريّة فهى متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التى تحملها اللغة الشعريّة بالقياس إلى لغة النثر . فالتجاوز فى مجموعة من القصائد يختلف من قصيدة إلى قصيدة ، ومتوسط هذه التجاوزات يمثل الظاهرة الشعرية[٤] .

---

(١) انظر نفسه ص ٢٤ .
(٢) انظر نفسه ص ٢٤ .
(٣) انظر نفسه ص ٢٥ .
(٤) انظر نفسه ص ٢٤ .

لكن كيف نحدد الظاهرة الشعريّة ، أو بعبارة أخرى كيف نحدد خصائص الظاهرة الشعريّة ، يتم هذا التحديد على أساس المناهج العاديّة القائمة على الحدس[١] ولكى يتم تحديد الظاهرة لابد من وجود تعاطف بين المحلل والنص الذى يدرسه[٢] . ويدافع الدكتور شكرى محمد عياد عن هذا المبدأ بقوله : .. فإذا كان عمل الناقد الأسلوبى هو تبين الارتباط بين التعبير والشعور ، فيجب أن يكون قادرا على الاستجابة للقطعة الأدبيّة التى يدرسها ، وإلا فإنها ستظل بالنسبة له حروفا ميتة . لهذا يصرح بعض علماء الأسلوب بأن الناقد الأدبى لا يمكن أن يدرس عملا لا يتذوقه . وإذا بدا أن هذه الخاصيّة للنقد الأسلوبى تضيق عمل الناقد فلاشك أنها تزيده عمقا وصدقا . ومع ذلك فإن الزعم بأن تعاطف الناقد مع العمل الذى ينقده يضيق مجال عمله زعم غير صحيح . فالناقد الواسع الأفق يتذوق أعمالا مختلفة الاتجاهات والأشكال ، وإن كان العمل أضعف من أن يثير اهتمامه ، فمعنى ذلك أنّه لا يستحق النقد»[٣].

ثم لابد من العثور على الظاهرة المفتاح التى تهدينا إلى ظواهر المجاوزة الأخرى[٤] وهكذا يلعب الإحصاء دورا مهما فى هذا المجال.

وناقد الأدب بما فيه الشعر يرى أن دراسة العبارات اللغويّة للعمل الأدبى وحدها غير كافية من وجهة نظر النقد ، وهذا هو رأى Cressotورأى الدكتور شكرى عياد[٥] بل يذهب الأخير إلى أن علم : .. الأسلوب والنقد الأدبى يتعاونان ويتكاملان ، وإذا كان علم الأسلوب قد اشتد عوده اليوم ، وأصبح أقرب إلى الموضوعيّة من شقيقه الأكبر «النقد الأدبى» ، فإنه يسىء إلى نفسه قبل أن يسىء إلى هذا الشقيق ، إن هو حاول أن يغتصب مكانه ، إن النقد الأدبى فى طريقه إلى أن يصبح بدوره علما . وهو قادر – حتى بحالته الحاضرة – على أن يستعين بعلم الأسلوب دون أن يتنازل عن حقه فى الوجود[٦] .

(١) نفسه ص ٢٥ .
(٢) نفسه ص ٢٥ .
(٣) د. شكرى محمد عياد . مدخل إلى علم الأسلوب . دار العلوم للطباعة والنشر . الرياض ١٩٨٢ ص ٣٩ .
(٤) بناء لغة الشعر ص ٢٥ .
(٥) مدخل إلى علم الأسلوب ص ٤٠ .
(٦) نفسه ص ٤١ .

وسوف لا نغفل عن أن «المدخل الأسلوبى لفهم أى قصيدة هو لغتها»[1] ، وأن نختار الأجزاء المميزة من القصيدة ، كالعنوان والمطلع ، أو الأجزاء الأخرى المتميزة فى بناء القصيدة ، وهو التميز الناجم عن مخالفتها للنسق المتبع فى القصيدة ، ثم إنه لابد من الجمع بين عدّة اعتبارات للكشف عن بؤرة القصيدة أو دلالتها العميقة[2] .

ولسوف نعرض لبعض قصائد الدكتور القط محاولين بقدر الإمكان الإفادة من هـذا المنهج، ومطبقين عليه معارفنا النقديّة للوصول إلى بيان خصائصه وسماته .

---

(١) نفسه ص ١٣٨ .
(٢) نفسه ص ١٣٨ .

(القصيدة بعد عامين)

هذه القصيدة يدور موضوعها حول لقاء الشاعر لفتاة كان يحبها ثم اختفت عامين من حياته ثم لاحت له فجأة ، وفى هذا اللقاء ، يبدو لنا أن كل شىء كان قد انقطع بينهما منذ غابت ، وأن الشاعر يتخذ من مناسبة رؤياها بعد هذه القطيعة الطويلة لا أملا للوصال ، أو تجدد المحبّة وإنما ليؤكد على أن هذه القطيعة متصلة ، ولكن الحب باق . يقول فى المقطع الأول الذى يصور رؤياه لها :

فى رُوَاء الضُّحىَ وقد زخر النُّورُ	وحلّت رداءهـــا الأزهـــار ،
وهفـــا فى النسيم روح عبير	شَـــعّ منه الخيالُ والأسرار
وصغت نحوه القلوب وأرخت	للروُى عنانهـــا الأفـــكار
لحت لى فجـــأة فحـــاريقينى	واسترابت فى حسّها الأنظـار
وتلاقى على فـؤادى شـجو	وسـرور وجـــرأة وفـــرار
ومعـــانٍ مستبهمات حيارى	وادكـــار يرده إنكـــار
ثم صَحّ اليقين وانبثق المـاضى	وألفى طريقـــه التيـــار
وتجلَّيْتِ فى الربيـــع ربيعـــا	أطلعته على الربى الأقـــدار[1]

يكاد يتركز محور القصيدة ، فى تصوير أثر الرؤيا على نفس الشاعر وما أُحس به من سعادة أو ألم نتيجة هذه الرؤيا ، وهذا المقطع يصور سعادته : يتضح هذا من استخدام اللون الأبيض فى رواء الضحى وزخر النور ، ثم استخدامه لتفتح الأزهار دلالة على تعدد إشراقة الألوان فى هذا الضحى . ثم إشارته إلى النسيم المعطر ، وما أثاره هذا كله فى خياله .

ولعلنا نلاحظ استخدامه للأفعال استخداما غير مألوف (زحم النور) «وحلت رداءها الأزهار» دلالة على التفتح ، شع الخيال والأسر من النسيم .

ثم صغت القلوب . وإرخاء الأفكار عنانها للروُى . كنتيجة لهذا النسيم ، واختيار الشاعر لرسم هذا الجو المشرق المعطر ، ذى النسيم العليل، وتأثيره على خيال الشاعر

---

(١) دكتور عبد القادر القط . ذكريات شباب . ط ٢ . الهيئة المصريّة العامّة للكتاب القاهرة ١٩٨٧ .

ورؤاه. وهذا يثبت موقفه أو حالة لحظة أن رآها فجأة مستخدما الجمل الفعلية ذات الفعل الماضى الثلاثى (زخر – حَلّ – هفا – شَعّ . صغا – أرخى) وذلك لتثبت الموقف أو الحالة التى هو عليها ، ونلاحظ أن ثلاثة من هذه الأفعال معتلة الآخر بالألف ، وأن هناك فعلين مضعفين ، وفعل واحد سالم هو زخر .

على أننا نلاحظ أن المقطع فى غاية التماسك لأن المؤلف بدأة بقوله فى رواء الضحى – ثم جاء بجمل حالية وهى وحلت رداءها الأزهار ثم جاء بوصف للعبير، عطف عليه وصفين آخرين . وتظل جملة فى رواء الضحى : نتنظر ما يجيب على تساؤل القارىء ماذا حدث فى رواء الضحى . فتكون الإجابة :

لحت لى فجأة فحـــار يقينى   واسترابت فى حسها الأنظار

ثم هو يشك هل هى محبوبته أم لا ، وهو شك يجعله يشك فى قدرته على الإبصار الدقيق ، وما إن يتيقن من صحة ما يرى حتى تتعاور قلبه مشاعر متضاربة وهنا يأتى التضاد ليلعب دوره فى تصوير مشاعر الشاعر : وإن كان الشاعر قد استخدم التضاد فى البيت السابق (يقينى واسترابت) ولكن التضاد هنا متعلق بالمشاعر لا بالقدرة على الإبصار . يقول الشاعر :

وتلاقى على فؤادى شجو   وسرور وجـرأة وفـــرار

الشجو / السرور ، جرأه / فرار

حزن طبيعى ناجم عن القطيعة ، والسرور الناجم عن عاطفة الحب ، وجرأة على التصدى ، وفرار من الأقدام عليه . مشاعر متضاربة ، كما تضاربت على ذهنه معان متناقضة ، ثم صَحَّ اليقين ، وانبثق الماضى ، بكل آلامه ، وجرت أفكاره فى مجراها الطبيعى ، وكأنه قد أدرك بعد نشوة المفاجأة والذهول لمرآها أن لا أمل فى لقاء ولا فى تجدد وداد ولكن الحقيقة التى يحرص الشاعر عليها هى ابراز جمال المحبوبة إبرازا غير مألوف فى ذكر محاسن المرأة ، فيقول :

وتجلّيت فى الربيع ربيعا   اطلعته على الربى الأقـدار

فهى ربيع ولكنه جاء على قدر، إنّه ربيع يخالف الربيع المألوف ، وهو ربيع ضاح على الربى وليس فى الوهاد .

وهو لا يستخدم فى هذا المقطع إلاّ فعلا مضارعا واحدا وهو «يرده» وكل الأفعال ماضية . ونلاحظ من حيث التصوير أن الاستعارة تلعب دورا مهما فى التصوير عند الشاعر ، وأنّه لا يذكر نفسه إلى فى شطرين من بيتين متتاليين .

وفى المقطع الثانى الذى يقول فيه :

يا حيـــاتى لا تأخذينى بريبى   فلريبى من الأســـى أعذارُ
واغفرى لحظةً جهلتك فيهـــا   فبروحى من الشـــقاء دوار
سلبتنى بصيرتى ظلم الليـــل   وترب على الضُّحى مَـــوَّارِ
وســكون كـأنّه مبرد يفـــ   ـــرى كيانى ، وهـــوّة وعثار
خلعت سحرهـــا عليك الليالى   ومشى فى صباك وجـــد مثار
وتزينت كالعـــروس وفاضت   بالمراح الخطى ، وخَفّ الوقار
واستدارت على جبينك سمـــر   ناعســـات عهدتهـــا لا تدار
وتبـــدلت بالســـواد رداء   نفحته ضياءهـــا الأســـحار
هادىء اللون .. كالغدير مساء   ذوبت فيه ظلهـــا الأشجار
قد تغيّرت فتنتى .. فاغفرى لى   شـــرداتى .. وقلبُك الغفّـــار
لا تخـــالى أنى نكرتك عمدا   أو ســلوًّا .. فما خبت لك نار
لا وحبيك !.. ما طوانى ليـــل   دون ذكرى ولا علانى نهـــار
قـــد سلكنا إلى العـــزاء فنونا   واصطبرنا فما أفـــاد اصطبار
وحسبنا فيما نلاقى غنـــاء   فعشـقنا وطبعنـــا الإكبـــار
كم أقمنا من الليـــالى صروحا   وشـــهدنا صروحنا تنهـــار
وكشفنا قلـــوبنا لبغـــايا   تتلهى بحبنـــا ونغـــــار
كلما بَضّ من فـــؤادى جـــرح   أو حوانى فى طيه إعصـــار
ذكرت روحى الكسيرة مغناك   وحنت لعشـــها الأطيـــار
وتبلجت فى جنـــانى نبـــلا   قدســـيا تهـــابه الأوزار
فإذا لفحة الجحيم ســـلام   وإذا عصفه الريـــاح قـــرار
لا وحبيك ما طـــوانى ليـــل   دون ذكرى ولا علانى نهار[١]

(١) المصدر نفسه ص ١٠٣ - ١٠٥ ..

ويمضى هذا المقطع الطويل بعد ذلك المدخل القصير الذى يصور الشاعر فيه رؤيته لمحبوبته بعد أن لم يرها طوال عامين كاملين ، أو بعد قطيعه قبل هذا الغياب . فهو يعتذر عن عدم تعرفه عليها بسرعة لما حدث بها من تغير يشير إليه ، ولما يعيشه ويكابده من آلام الحياة . ولكننا عندما نشير إلى ذلك التغير الذى حدث لها نلاحظ أن الشاعر يبتعد عمدا عن الأوصاف التقليديّة المستهلكه لمحاسن المرأة ، فهو يصفها بالسحر وهو وصف عام . كما يصور صباها فى حيويته ، ويصف أناقتها ويشبهها بالعروس ، ويصف خطاها بأنها مرحة وأنها لم تعد على نفس وقارها القديم ، كما استدارت عيونها الناعسة . ثم يشير إلى استبدالها لثوب أسود كانت ترتديه قبل عامين ، ويشير إلى ذوقها الدقيق فى اختيار ثوبها الجديد ، الهادىء اللون . وهى أوصاف كما قلنا ليست تقليدية ، بل نلاحظ تشبيهه إياها بالعروس على الطريقة المألوفة فى واقع الحياة عندما يقال «فلانه أصبحت عروس» ، وقوله «فما خبت لك نار» مستمد من التعبير الشعبى «ناره مابردتش» .

بعد هذا يعود الشاعر إلى الحديث عن عدم معرفته إياها ، وأنها لم تكن . عن عمد منه، فمازال يهواها .

وينتقل إلى فكرة أخرى متصلة بهذه الفكرة ، وهى أنهما بعد القطيعة حاولا السلوان لكن دون جدوى ، مذكرا إياها بما بنياه من صروح المستقبل فى الخيال والوهم ولكنها صروح كان نصيبها الانهيار ولكنه فى نهاية هذا المقطع يذكر أن المرأة أو هـذه المحبوبـة كانت سلواه ، ومزيل عنائه ، ومفرجة كربه ويعود للتأكيد على أنّه لم ينسها .

وهذا المقطع من القصيدة يمثل جوهرها وعصبها ، وأهم مقطع فيها .

ولابد بعد هذا من النظر اللغوى أو إلى النسيج اللغوى لهذا المقطع .

ونلاحظ أن التصوير – كما هو الشأن فى المقطع الأول يلعب دورا هامّا فى هذا المقطع الثانى من القصيدة . وهو تصوير يخالف المألوف ، ولكنه لا يخرج على عرف الشاعريّة الحقه . فمن التصوير المخالف للمألوف قوله : فبروحى من الشقاء دوار ، والدوار عادة يوصف به الرأس نقول دار راسه ، وعندما يتحدث عن سلبه لبصيرته ينسب هذا السلب إلى ظلم الليل ، وهكذا يخرج الليل عن مدلوله الحسى ليصبح رمزا لمتاعب الحياة وعقباتها . كما ينسب سلب البصيرة إلى ترب على الضحى موّار . فهذا الترب المائر الثائر رمز أيضا ،

وهو ترب مثار فى رائعة النهار، كما أنه يشبه السكون بالمبرد الذى يفرى ، كما ينسب سلب البصيرة إلى «الهوة» والعثار ، وهما رمزان .

أما الجمال فيوصف بأوصاف جديدة : مثل خلعت سحرها عليك الليالى ، أو قوله ومشى فى صباكِ وجد مثار ، وهى عبارات غير مألوفة فى الشعر القديم ، ولكنها وضعت فى مكانها الصحيح . وعندما يصف ثوب الفتاة الجديد يصفه وصفا غامضا مثيرا للخيال وهو نفحته رداءها الأسحار . أو يصفه بأنه كالغدير مساء ، ذوبت فيه ظلها الأشجار ، ولم يصف أحد الغدير من قبل بأنه ذوبت فيه الأشجار ظلها من قبل . كما أنه فى قوله «ما طوانى ليل» يستخدم تعبيرا جديدًا ، وكذلك ولا علانى نهار وكأنه يحدث مقابلة بينهما . (أى بين طوانى ليل وعلانى نهار) . وكذلك قوله «ذكرت روحى الكسيرة مغناك» .

ولعل تكرار لقوله :

لا وحبيك ما طوانها ليـــل	دون ذكرى ولا علانى نهار

دليل على أن القصيدة كلها تعبيرٌ عن استمرار حبه إياها رغم القطيعة .

ثم يعود فى المقطع التالى إلى الذكرى : فيقول :

منذ عامين ها هنا ... كم وقفنا	تتســـاقى بشجوها الأبصار
وبلـــونا من حبنا نبضـــــات	لم تُدَنِّس جلالهــــا الأفكار
خالصـــــات لحسنا دافقاتٍ	بوجـــود يخيفنا فنحـــــار
كم ركنا إلى الفـرار .. فنادانا	إلى لفحـــــــه الحبيب أوار
ونظرنا إلى السفوح بشـــوق	فدعتنا للقمـــــة الأخطـــار
منذ عامين ها هنا .. كم تراءت	لصـــبانا على الدجـــى أنوار
فنفضنا قلوبنا عن أســـــاها	وازدهتنا بلحنهــــا الأوتـــار
وأمـــــانٍ نأمهـا مطلع الصبح	ونمضى لشهدهــــــا نشتار
لم تكن غيرَ أمنيـــــاتٍ ولكن	كم أتيحت فى ظلهـــا أوطار
وأديرت على الخيال كؤوس	لم يشبهـــا من الحياة غبـــار
وسمـــونا بسحرها ورؤاهـــا	لحياة تقصهـــــا الأسمـــار[١]

(١) المصدر نفسه ص ١٠٥ ، ١٠٦ .

وهذا المقطع يلفه الغموض والتصوير لأنّه يصور فترة الصفاء بين المحبين وما كان فيها من حب خالص ، لا يفسده التفكير فى الحاضر أو الآتى وإنما يعيش لحظته ، وهو حب لعنفه كادا يفران منه ، ولكنهما لا يصبران على مفارقته ، وإن صبرا على لفحه ، كانت فترة الأحلام ، فترة السعادة غير المشوبة بالأسى ، لقد كانا يتمنيان أمانى حلوة كالعسل ، ويسكران بالخيال سكرًا لا تدنس قدسيته ماديات الحياة ، لقد سموا بحبهما سموّا تحكيه الأسمار من بعدهما . لكن كيف توصل الشاعر إلى تحقيق هدفه الفنى فى هذا المقطع . نجد الأفعال الدالة على المشاركة مثل «نتساقى» ، كما نجد الأفعال الأخرى الدالة على تلك المشاركة مثل وقفنا ، وبلونا ، ركنا إلى الفرار ، نظرنا ، ذرعتنا ، فنفضنا قلوبنا ، وازدهتنا ، وأمان نأمها ونمضى لشهدها نشتار ، وسمونا بسحرها .

وهذه الأفعال الدالة على المشاركة تأتى تعبيرًا طبيعيا عن مرحلة الوفاق والوصال بين الحبيبين .

ويأتى التكرار الذى شهدنا مثالاً عليه بتكرار بيت كامل فيما سبق فى المقطع الثانى ، وهنا نجد التكرار قد يكون فى جملة كقوله :

منذ عامين ها هنا كم وقعنا . ومنذ عامين ها هنا كم تراءت . ونلاحظ أن كم وقفنا تأتى على وزن كم تراءت . وهذا للتأكيد على أن الوضع قبل العامين كان فيه وصال قبل القطيعة ، ويأتى بكم والفعل فى أول أحد الأبيات وهو كم ركنا ، ويأتى به فى داخل بيت آخر وهو كم تراءت ، وهذا كُلّه ليعبر عن كم المشاركة الوجدانية بينهما وتبادلهما للعواطف والأفكار والآمال ثم يعود إلى القول كم اتيحت وهكذا .

ثم يتلو هذا المقطع الأخير ، بتعبير الشاعر عن هذا الوجود من الحب وكيف انتهى ، وعاشا بعد انتهائه . وكيف استطاع الزمن أن يمحو لحظات السعادة ، فكيف عبر الشاعر عن هذا فى مقطعة الأخير : نجد الشاعر يستخدم هنا أفعالا تدل على الزوال مثل : تلاشى ، ودمرّت وطمّرت أنهار . يقول الشاعر :

كل هذا الوجود كيف تلاشى ... واستقامت بعده الأعمار

ومضينا .. قد دمّرت لحظات ... عامرات وطمّرت أنهار

وتلقّت من الزمان سطورا ... حادثاتٍ يخطها المقدار

أين ولى سرورنا وأسانا ... وانقيادًا لحبنا ونفار ؟

واحت من إحساسنا خلجات | قد غذاها إحساسنا الزخّـــارُ
كل ما قد مضى فللعدم الطاغى | يُزَجّى وغيبنـــا أســـرار
وقصارانا بين مـــاض وآت | خَلَسَاتٌ من الحياة قصـار[١]

لكننا نلاحظ على القصيدة أنها بالرغم من تصويرها لرؤية مفاجئة يراها الشاعر لحبيبته بعد غياب دام عامين ، وقد تمت القطيعة قبل هذا الغياب ، إن لها بعدا ثانيا يتمثل فى معاناة الشاعر فى حياته وما ناله من إحباط وإخفاق . ولعل هذا هو الموضوع الأساسى للقصيدة ، ويأتى دور المرأة وكأنه شحذ أو مناسبة لتعبير الشاعر عن هذا الأسى . فليست هموم الشاعر كلها خالصة للموضوع العاطفى بل إن المرأة نفسها تصور على أنها رفيق على درب الحياة ، ومعين على اجتياز عقباتها . فكلما آله أو همّه أمر ذهب إليها فنسى فى غمرة الحب والعاطفة آلامه . يقول :

كلّما بض من فؤادى جرح | أو حوانى فى طيه إعصـــار
ذكرت روحى الكسيرة مغناك | وحنّت لعشــها الأطيـــار
وتبلجّت فى جنــــانى نبلا | قدســيا تهـــابه الأوزار
فإذا لفحة الجحيم ســـلام | وإذا عصفة الريـاح قـرار[٢]

كما أن المرأة رفيق حياة ومشارك فعّال وايجابى فى البحث عن المستقبل يتضح من قوله :

كم أقمنا من الرمال صروحا | وشـــهدنا صروحنا تنهـار

وقوله :

ونظرنا إلى السفوح بشـــوق | فـدعتنا للقمّة الأخطـــــار
منذ عامين ها هنا .. كم تراءت | لصـــبانا على الدجـــى أنوار
فنفضنا قلوبنا عن أســـاها | وازدهتنا بلحنهـــا الأوتـار
وأمان نؤمهـــا مطلع الصبح | ونمضى لشـــــهدها نشتار

(١) المصدر نفسه ص ١٠٦ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٠٥ .

لم تكن غير أمنيـــات ولكن كم أتيحت فى ظلها أوطـــار
وأديرت من الخيـــال كئوس لم يشبهـــا من الحياة غبار

فحديثه عن السفح والقمة تصوير للتطلع إلى المستقبل الأفضل كما كانا يأملان أن يظهر الفجر ، أو يشرق مبددا ظلام أيامهما ، وكيف أن هذا الأمل جعلهما يتوقعان الخير من الزمن الآتى ، وبهذا هجرا الأحزان واندمجا بسعادة فى الحياة . كما يشير إلى الأمانى التى سوف يجنيان شهدها فى المستقبل القريب أو «فى مطلع الصبح» . كما يقول الشاعر . كل هذا كان مجرد أمان ، ولكنها أمان حققت كثيرًا من السعادة ، والثبات والكفاح وحثت عليهما ، لقد كان يعيشان على أحلام من صنع الخيال ، وهى أمان تجردت عن الماديات ، أو لم تدنسها تلك الماديات . والمرأة هنا ليست أداة للمتعة واللذة ، وإنما هى -كما قلنا - رفيق كفاح ، وزميل مصاحب فى رحلة الحياة تشارك الشاعر أمانيه وأحلامه ، فهما يحلمان معا .

ثم هو عندما يعتذر لمحبوبته أنّه لم يعرفها إلا بعد لأى ، وبعد أن كاد ينكرها . يأتى هذا الاعتذار وكأنّه شكوى إليها مما يلاقى فى الحياة من متاعب وآلام . يقول :

يا حياتى لا تأخذينى بريبى فلريبى من الأسى أعـــذار
واغفرى لحظة جهلتك فيها فبروحى من الشـــقاء دوار
سـلبتنى بصيرتى ظلمُ الليــ ـل وترب على الضُّحىَ موار
وســكون كأنه مبرد يفــ ــرى كيانى وهوّة وعثار

فريبه فى أن تكون هى محبوبته سببه الأسى ، والشقاء الذى أصاب روحه بالدوار ، ويشكو من أن «ظلم الليل» قد سلبته بصيرته ، هى والترب الموار على طريق الحياة . والسكون الذى يصور به ملله ، وهو سكون يفرى كيانه كالمبرد يفرى الحديد . كما يشير إلى «هوّة» وعثار حلا به ، ولاشك أن هذا التصوير كله يرمز إلى متاعب الحياة وآلامها . وهذا ما يجعلنا نؤكد ما قلناه من أن موضوع القصيدة الحقيقىّ هو معاناة الشاعر فى واقعه ، وما يناله فيه من احباط .

على أننا نلاحظ أن القصيدة مبنيّة على مفارقة كبيرة بين الماضى والحاضر - والماضى فى خيال الرومانسيين - جنه بالقياس إلى الحاضر ولذا أطال الشاعر فى تصويره ، وهو فى تصويره للماضى كما قلنا يفيض فيصوره فى المقطوعة الثانية والثالثة من القصيدة ،

وعندما ينطلق إلى تصوير الحاضر ، فإنّه يشير إليه فى ثنايا وصفه للماضى ، ولكنه يوجز فى وصفه – أى وصف الحاضر – وتغلب على أسلوبه بعض العبارات الإنشائية مثل قوله :

كل هذا الوجود كيف تلاشى   واستقامت من بعده الأعمار ؟
أين ولى سرورنا وأسـانا   وانقيـاد لحبنا ونفـار ؟[1]

وهى أسئلة تمثل الدهشة والعجب وتخضع للقدر ، وتسلم بأنّه لا مفرّ من الرضا بالمقسوم ، واختلاس مباهج الحياة القصيرة ، أو أخذ القليل منها خلسا : يقول :

كل ما قد مضى فللعدم الطاغى   يُزَجـيَّ .. وغيبنـا أسـرار
وقصارانا بين مـاض وآت   خلساتٌ من الحيـاة قصـار[2]

ونلاحظ أن الشاعر يكثر من استخدام الحال الجملة الفعلية . كما يستخدم جملة الصفة كثيرًا كذلك .

كما نلاحظ ما يسميه البلاغيون الالتفات فى قوله :

وتغيرّتِ فتنتى. . واستتمت   بعد عامين للشباب ثمار[3]

فهو ينتقل من ضمير الخطابِ فى «تغيّرت» إلى ضمير الغـائب فى «استتمت» وهـو يشير إلى التغير الذى حل لفتاته فى عدّة أبيات سبق أن أشار إليها ، ولكننا هنا نشير إلى تكرار عبارة بعينها : كقوله :

وتغيَّرتْ فِتِنِتى. . وَاسْتَتَمَّت   بَعْدَ عَامَيْنِ للشَّبَابِ ثِمَـارُ

ثم يعود إلى تكرار صدر البيت فيما عدا تفعيله واحدة فى قوله :

قد تغيّرت فتنتى. . فاغفرى لى   شـرداتى ، وقلبك الغَفَّـارُ

ولكنه يؤكد قد تغيرت بقد للتوكيد على إحساسه بهذا التغير . وبعد فهذه نظرات فى شعر الشاعر تكشف عن أسلوبه ، أو اتجاهه الشعرى .

---

(١) المصدر نفسه ص ١٠٦ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٠٦ .
(٣) نفسه ص ١٠٤ .

الواقع والمثال فى الشعر

يدرك الشاعر عبد القادر القط أن الواقع وإن كان مادة الفن ، أو مادة الشعر فإن الفن والشعر لا ينسخانه ، أو يصورانه تصويرا فوتوغرافيا وإنما هما يعيدان خلق هذا الواقع حسب رؤية الشاعر والفنان عموما .

ولما كان الشعر خلقا ، والفن خلقا أيضا ، فإن الشاعر يصور الصراع الذى يدور فى نفسه حتى يحيل مادته الجامدة إلى فن جميل مؤثر . ويختار لهذا التصوير نحاتا تقدم إليه فتاة حسناء تطلب إليه أن يصنع لها تمثالا ، وتعده بمكافأة مغرية ، فيخرج المثّال من عزلته التى كان قد ضربها على نفسه، معتزلا مجتمعه ، وهى عزلة يفهم منها أنه لا يريد أن يكون فنه تلبية لحاجات وقتيّة ، أو مطالب غير صحيحة تتناقض وما للفن عنده من قدسيّة ، فالفن فى رأيه خلق وليس – كما قلنا – نسخا من الواقع ، والفن هو الذى يجعله يحيل الحجر كائنا حيا ، أو كالكائن الحى جمالا وروعه ، بل ويفضله جمالا وسحرًا !

ويشرع المثال فى صنع تمثاله ، وينجح فى صنع تمثال يعده آية من آيات الفن ، ويقف أمام تمثاله مزهوًا بما أبدع ، ولكن الفتاة لا يروقها التمثال لأنه لم يأت صورة مطابقة لما تراه يتمثل فيها من إثارة وجمال وحسيّة ، فهو لا يبرز أنوثتها بالصورة التى تراها الصورة المثلى للفن ، وهى النقل المطابق والتصوير الحرفى . فقد رأت فى التمثال معانى لا تتمثل فى كيانها المادى الذى لا ترى لها كيانا سواه ، وأكسبها براءة هى منها براء . فى حين يرى الفنان أنه قد أبدع تمثالا خالدا ، وعملا فنيا يستحق التقدير .

والقصيدة قصة تجمع بين الدرامية ، والحركة والبراعة فى تصوير التجربة الفريدة التى عبر عنها الشاعر ، والفتاة لا تقف عند حد الإنكار أو الاعتراض ، وإنما تتجاوز ذلك ، إلى عمل لا يحق لها أن تقدم عليه، وهو تحطيم التمثال، ثم تنصرف غاضبة ، حيث يرى المثال أن يعود إلى عزلته وكأنه كان يحتج ربما على مفاهيم فى عصره لا تحسن تصور الأدب .

وقد يبدو مطلع القصيدة ، وكأنه يصور موقفا واقعيا بين مَثّال وفتاة تعده بمكافأة مغرية إن هو صنع لها تمثالا يصور جمالها وحسنها .

يقول الشاعر :

طَرَقَتْ بَابِى وقد أَخْلَدْتُ لِلأَحْــــلاَمِ دَهْرَا
وَانطَوَتْ نَفسِى وَأَلْقَتْ دوُنَ دُنْيَـــا النَّاسِ سِتْرَا
طَـــرَقَتْ بابى .. فَفَــاضَ البَيْتُ إشْرَاقًا وَعِطْرَا
قَـــدْ تَجلَّى الحُسْنُ فى أَعْطَافِهَـــا لِينًا وَيُسْرَا
وَتَنَاهَى وجْهُهَـــا الفَتَّانُ إقْبَـــالا وَبِشْـــرَا
قَـــالَتْ : اصْنَعْ لِىَ تِمْثَالاً يَـرُدُّ الصَّخْرَ سِحْرَا
أَلْـــقِ فِيهِ مِنْ مَعَـــانِيكَ وَخُذْ مَا شِئْتَ أَجْرًا
قُبْلَةً من شَفَتِى الحَـــرىّ تريُكَ اللَّيْـــلَ فَجْرًا
أوْعِنَاقَـــا أَرْتَمِى فِيهِ على صَـــدْرِكَ سَكْرَى
أَنْتَ كُلُّ النَّاسِ، إنْ هَيَّأْتَ لى فى النَّاسِ ذِكْرَا[1]

وكأن الفتاة بحسنها وجمالها تمثل حافز الإبداع لدى المثال ، فلابد أن يوجد الحافز القوى حتى يدفع المثال إلى الإبداع والاختراع . وهذا الجمال الآسر يخرجه من عزلته ، ويبث فى نفسه الرغبة فى العمل ، والاختلاط بالناس من جديد . ويعلن المثال مغتبطا أمام تلك المكافأة التى وعدته بها الفتاة ، استعداده لإنجاز هذا التمثال : يقول الشاعر :

قُلْتُ: لبيّكِ، وَهَـــلْ أَسْطِيعُ لِلْحَسْنَاءِ رَدًّا
أَنَا – إنْ ضَاقَ خَيَالِى أو غَدَا فِكْرِىَ صَلْدَا
فَسَنَاكِ الحُلْوُ يَغْذُو الفَنَّ إلْهَـــامًا وَجَهْدَا
وَيَمُدُّ الأُفُـقَ الضَّيِّقَ لِلإبْدَاعِ مَـــدًّا[2]

ويمضى الشاعر مصوّرا جهد المثال ، وإبداع خياله ، وهنا يبدو لنا موقفان متضاربان ، أحدهما للمثال ، وهو معجب بالتمثال كل الإعجاب ، والآخر للفتاة التى تكون ساخطة على التمثال كل السخط : يقول الشاعر :

---

(١) ذكريات شباب ص ٣٧ .
(٢) نفسه ص ١٠٨ .

وَرَفَعْتُ السِّتْرَ مَزْهُوًّا ، وَقَدْ مُلِئْتُ عُجْبًا :
هَــذِهِ آيَتِي الكبرى إلى الحَسْنَاءِ قُـــرْبَى
سـوْفَ تَبْقَى فى سَمَاءِ الفَنِّ لِلأَرْبَابِ رَبًّا
فَرَنَتْ عَجْلَى .. وَرَدَّتْ طَرْفَهَا لِلْبَابِ غَضْبَى
وَأَشَاحَتْ، ثُمَّ قَالَتْ : قد مَلأْتَ القَلْبَ كَرْبًا
وَسَكَبْتَ الخَيْبَةَ المُرَّةَ فى الآمَـــالِ سَكْبًا
أَنَا لَمْ أَسْأَلْكَ أَوْهَــامًا تَخَالُ الأَرْضَ سُحْبًا
أَنَا بِنْتُ الأَرْضِ .. لَمْ آلُ التُّرَابَ الحَيَّ حُبًّا
قَدْ رَفَعْتَ السِّتْرَ عَنْ زَيْفٍ يرُدُّ السَّهْلَ صَعْبًا
أَمِثَالِي ذَاكَ !.. لا . مَاكُنْتُ للأَمْلاكِ تِرْبًا[1]

وتشير إلى الجوانب الماديّة من ذلك الاختلاف بين صورتها فى الواقع والصورة التى يظهرها لها التمثال فيقول الشاعر على لسانها :

لِمْ مَلأْتَ الوَجْـــهَ والعَيْنَيْنِ أَحْلامًا وَنَجْوَى
وَجَعَلْتَ الجَسَـــدَ المُسْتَوْفِزَ المَشْدُودَ رَخْــوًا
وَرَسَمْتَ الطُّهْرَ فى ثَغْرٍ من التَّقْبِيلِ أَحْــوَى
لِمَ أَضْحَى خَطْوِىَ المُسْتَيْقِظُ المِمْرَاحُ رَهْوًا ؟!
وَاسْتَحالَتْ لَهْفَةُ القَلْبِ إلى اللَّذاتِ سَـــلْوَى
أَيْنَ نَهْـــدٌ جَشَّمَتْهُ الرَّغْبَةُ المِلْحَاحُ صَحْــوا
وَفَـــمٌ كَالْبُرْعُــمِ الظَّمْآنِ بِالنِّيرانِ يروَى !
وَلحاظٌ – قَبْلَ أَنْ تَشْهَدَ لَوْنَ الرَّاحِ – نَشْــوَى
ذَاكَ صَــوْتُ الحقِّ قَدْ أَضْحَى على زَيْفِكَ لَغْوًا
وَأَبَاطِيـــلُ تُرِيدُ الفَنَّ إِيمَانًا وتقــــوَى[2]

---

(١) المصدر نفسه ص ١٠٨ ، ١٠٩ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٠٩ ، ١١٠ .

إنّ الشاعر يتصور الفن على صورة مثالية تتجاوز الفن الرخيص ، إنه خلق وليس مجرّد إثارة سوقية ، إنّه إبداع ورؤية تخلق الكمال عن طريق تحقيق المثال دون أن تنحط إلى ما يخالف اصول الفن وقواعده . إن رؤية الفتاة السطحية هى النقيض لرؤية المثال الإبداعية التى تتجاوز الإثارة والنسخ ومحاكاة الواقع .

قلنا إن الفتاة كانت تريد صورتها مجسدة فى التمثال ، وإن شئنا الدقة ، فإنها كانت تريد أن يجسد مواضع الفتنة من جسمها الفاتن ، ولم تكتف كما قلنا بالاحتجاج ، وإنما انهالت على التمثال بالمعول فحطمته يقول الشاعر :

وَهَــوَتْ بالْمِعْوَلِ المَشْئُومِ للتِّمْثَالِ حَطْمَا
فَهَــوىَ كَالْقِمَّةِ الشَّـمَّاء عُـــدْوَانًا وظُلْمَا
بِدَدًا قَــدْ خِلْتُهَا فى مَوْطِيءِ الأَقْدَامِ تَدْمَى
وَمَضتْ فى ثـورة هَوْجَاءَ كالإِعْصَارِ قُدْمَا
تُوسَعُ الأَرْضَ خُطَاها الحُمْرُ تَمْزِيقًا وَلَطْمَا
وعلى آثارِهَـــا خَـطَّ الـدَّمُ المَسْفُوكُ رَسْمَا
هَهُنا مُنْذُ قَلِيـــلٍ أَزْهَقَ الوَاقِـــعُ حُلْمَا[1]

والتصوير واضح فى القصيدة ، ولكننا نلحظ فى هذا القسم من القصيدة كلمات وصور تعبر عن حزن المثال ، فالمعول الذى حطم التمثال مشئوم وكلمة «هوت» التى تدل على الحركة والسرعة معا التى حطمت بها التمثال ، وسقوط التمثال يماثل سقوط القمّة الشمّاء ، وقطع التمثال يخالها المثال تدمى وكأنها أشلاء للجسم الحى ، كما أن الفتاة تندفع خارجة وكأنها الإعصار عنفا وشدة ، ويصف خطاها بأنها حمر، كما يصور هذه الخطا تكيل للأرض اللطمات وتوسعها تمزيقا ، وهى على أيّة حال خطى حمراء . كما يشير إلى الرسم الذى خطه الدم الذى سفحته الفتاة . والمقطوعة حافلة بالحركة والتصوير الذى لا يخلو من التلوين الذى يغلب عليه اللون الأحمر. ولما كان الفن حلم الفنان فقد أعتبر الفتاة قـد قتلت حلمـه واصطبغت القطعة باللـون الأحمر للدلالـة على تلك الجريمة .

---

(١) المصدر نفسه ص ١١٠ .

هنا يعود الفنان إلى وحدته وقد أصبح من المستحيل عليه أن ينسى الحسناء التي ألهمته التمثال ، ولا يستطيع في الوقت نفسه أن يتجاهل حلمه الفني الذي مازال يرى أشلاءه متناثره أمامه ، لقد قرر العزلة من جديد: ويصور الشاعر هذا الموقف بقوله :

عُـــدْتُ يا وحدَتِيَ الظَّمْأى فـروى الثَّـــار مِنِّي

وَاتْلُ يَالَيْـــلُ غَيَــــابَاتِي وَخُذْ يَاصَمْتُ عَنِّي

وَقِفِــــى مَـــا بَيْنَ هَـــذَا النُورِ بَاحُجْبِي وَبَيْنِي

دِفْءُ شَمْسِ النَّاسِ يكوينى .. ويؤذى النُّورُ عَيْنِي

اسكُتِي أَيَّتُهَا الأحْـــــلاَمُ ! .. فَالْبَلْوى تُغَنِّي

أَلْــفُ بُوقٍ .. أَلْفُ طَبْــلٍ من أغانيهـــا بِأُذْنِي

أَوَ أَسْـــلُو ؟! كيف للسُّلْوَانِ أن يَرْتَادَ سِجْنِي

وأمــــامى فى الثرى أشـــلاءُ أَحْلاَمي وفَنِّي !

بَاشَذَاهَــــا .. أو مَـــازِلْتَ بِأَعْطَافِي ورَدني ؟!

وَيْحهَا غَابَتْ ، وأَبْقَتْ سُمَّهَا فى الجَوِّ يُضْنِي !

لقد انتهى المثال فى النهاية إلى حُبِّ الواقع المتمثل فى الفتاة ، التى ألهمته التمثال ، ورغم اعترافه بأن تحطيم التمثال، كان إزهاقا لحلمه ، واعتباره هذا التحطيم بلوى ، فإنه قد تعلق بالفتاة ، وأحبها ، لقد احتلت الفتاة مكان المثال الذى يجسده التمثال ، وعشقها الشاعر ، بعد إذ فقد تمثاله، وهى نهاية محيِّرة فلا ندرى هل الشاعر قد فقد التمثال وهو لهذا حزين من أجله ، أم أنه حزين من أجل فقد الفتاة ملهمته الإبداع ، أم ترى قد حزن لفقد الاثنين معا الفتاة والتمثال ، وكأنه يريد بذلك أن يقول إن الحياة الحقه تجمع بين النقيضين الواقع والمثال ولا يغنى أحدهما عن الآخر . فلا يمكن أن يبدع الفنان فنا فى عزلته وانقطاعه عن الناس ، كما لا يمكن أن يكون الفن إلا تعبيرا عن الواقع .

المصادر والمراجع

- **الآمدى** ، الموازنة ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، ط ٣ .مطبعة السعادة . القاهرة، ١٩٥٩ .
- **دكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد** . من أصول الشعر العربى القديم ، الأغراض والموسيقى ، دراسة نصيّة ، مجلة فصول ، مجلد ٤ ، العدد ٢ يناير / فبراير / مارس ١٩٨٤ .
- **إبراهيم ناجى** . الطائر الجريح . دار العودة بيروت . ط ٣ ، ١٩٨٢ .
- **ابن طباطبا العلوى** . عيار الشعر . تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع . دار العلوم للطباعة والنشر . الرياض . المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥ .
- **ابن منظور** . لسان العرب طبعة دار المعارف . مادة . طبع
- **ابن الأنبارى** . شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات . تحقيق عبد السلام هارون . دار المعارف. القاهرة، ١٩٦٩ .
- **ابن رشيق** . العمدة . جـ ١ . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . دار الجيل . بيروت . لبنان . ط ٥ ، ١٩٨١ .
- **ابن سلام** . طبقات فحول الشعراء . تحقيق محمود شاكر . جـ ١ . مطبعة المدنى . القاهرة ١٩٨٠
- **ابن قتيبة** . الشعر والشعراء . جـ ١ . تحقيق أحمد شاكر . دار المعارف . القاهرة، ١٩٦٦ .
- **أبو تمام** . الديوان . جـ ٢ . تحقيق محمد عبده عزام . ط ٤ . دار المعارف . القاهرة، ١٩٨٣ .
- **أبو القاسم الشابى** . أغانى الحياة ، منشورات دار الكتب الشرقية . تونس ١٩٥٥ .
- **أبو نواس** . الديوان . تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالى . دار الكتاب العربى . بيروت لبنان .

- **أبو هلال العسكرى** . الصناعتين . تحقيق على محمد البجاوى وآخرين . دار الفكر العربى. ط ٢ . القاهرة، ١٩٧١ .

- **البحترى** . الديوان . جـ ١ . ط ٢ . تحقيق حسن كامل الصيرفى . دار المعارف . القاهرة، ١٩٧٢ .

- **أحمد شوقى** . الشوقيات. جـ ١ . دار الكتب العلمية . بيروت . لبنان .

- **دكتور أحمد عيسى** . الإبداع فى الفن والعلم ، عالم المعرفة . الكويت ١٩٧٩ .

- **أمرىء القيس** . الديوان . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف . ط ٤ . القاهرة ١٩٨٤ .

- **جرير** . الديوان جـ ٢ . تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه . دار المعارف . القاهرة .

- **جون كرين** . بناء لغة الشعر . ترجمة أحمد درويش . الهيئة العامّة لقصور الثقافة . القاهرة ، أكتوبر ، ١٩٩٠ .

- **دكتور حسن البنا عز الدين** . الكلمة والأشياء . دار الفكر . القاهرة، ١٩٨٨ .

- **دريد بن الصّمة** . الديوان . تحقيق دكتور عمر عبد الرسول . دار المعارف . القاهرة . ١٩٨٥

- **الزوزنى** . شعر المعلقات العشر . دار الكتب العربية . بيروت . لبنان، ١٩٨٥ .

- **شحاته عبيد** . درس مؤلم . المكتبة العربية . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة، ١٩٦٤ .

- **د. شكرى محمد عياد** . مدخل إلى علم الأسلوب . دار العلوم للطباعة والنشر . الرياض ١٩٨٢ .

- **دكتور شوقى ضيف** . البلاغة تطور وتاريخ . ص ٣ . دار المعارف . القاهرة، ١٩٧٩ .

- **الصولى** . أخبار أبى تمام. تحقيق خليل محمد عساكر وآخرين . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة، ١٩٣٧ .

- دكتور طه حسين . حديث الأربعاء . جـ ١ . ط ١٣ . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٦ .
- دكتور عبد الحميد القط . يوسف إدريس والفن القصصى . دار المعارف . القاهرة، ١٩٧٩ .
- دكتور عبد القادر القط . النقد العربى القديم والمنهجيّة . مجلة فصول . العدد ٣ ، إبريل ١٩٨١ .
  ذكريات شباب . ط ٢ . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة، ١٩٨٧ .
  قضايا ومواقف . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر .القاهرة، ١٩٧١ .
  فى الشعر الإسلامى والأموى . دار النهضة العربية . بيروت . لبنان، ١٩٧٩ .
  التكوين . مجلة الهلال . ديسمبر ١٩٩١ .
- عبد القاهر الجرجانى . دلائل الإعجاز . تحقيق محمود محمد شاكر . مكتبة الخانجى . القاهرة، ١٩٨٤ .
- على بن عبد العزيز الجرجانى . الوساطة . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين . دار القلم . بيروت . لبنان . د . ت .
- على محمود طه . الملاح التائه . الأعمال الكاملة . دار العودة . بيروت . لبنان .
- عيسى عبيد . إحسان هانم . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة، ١٩٦٤ .
- فتحى غانم ، الجبل . مكتبة روز اليوسف . ط ٢ . القاهرة، ١٩٨٩ .
- الفيروز بادى . القاموس المحيط . ط ٢ . البابى الحلبى وشركاه ، القاهرة، ١٩٥٢ ، مادة : شنف .
- فان جيلدر . بدايات النظر فى القصيدة . ترجمة عصام بهى . مجلة فصول ، عدد ٢ مجلة ٦ ، يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٦ .

- **قدامة بن جعفر** . نقد الشعر، ط ٣ . تحقيق كمال مصطفى. مكتبة الخانجى. القاهرة، ١٩٧٨ .

- **كمال أبو ديب** . الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوى . فى تحليل الشعر الجاهلى . الهيئة العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٦ .

- **دكتور محمد عبد الحميد العبيسى** . ابن طباطبا فى نقده الإبداعى . مجلة الأزهر ، جـ ٦ ، السنة ٥٤ .

- **دكتور محمد مصطفى هدارة** ، مقالات فى النقد الأدبى . دار العلوم للطباعة والنشر . القاهرة، ١٩٨٣ .

- **دكتور محمد مندور** . النقد المنهجى عند العرب ، مكتبة نهضة مصر . القاهرة، ١٩٤٨ .

- **محمود تيمور** . كل عام وأنتم بخير . دار المعارف . ط ٤ القاهرة، ١٩٧٦ .
  قال الراوى . دار المعارف . القاهرة، ١٩٧٠ .

- **محمود طاهر لاشين** . سخرية الناى . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٤ .

- **المرزبانى** . معجم الشعراء . تحقيق كرنكو ، ط ٢ دار الكتب العلمية . بيروت لبنان ١٩٨٢ .

- **مسلم بن الوليد** . الديوان . تحقيق الدكتور سامى الدهان ، ط ٢ . دار المعارف . القاهرة، ١٩٧٠ .

- **ياروسلاف ستيتكيفيتش** . القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة . ترجمة مصطفى رياض . مجلة فصول . العدد الثانى ، مجلد ٦ ، يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٦ .

الفهـرس

صفحة